Les oeuvres de création

et le français au Québec

Textes colligés
et présentés par
Irène Belleau
et Gilles Dorion

Québec

85-3268/

ACTES DU CONGRÈS LANGUE ET SOCIÉTÉ AU QUÉBEC

TOME III

LES OEUVRES DE CRÉATION ET LE FRANÇAIS AU QUÉBEC

ACTES DU CONGRÈS LANGUE ET SOCIÉTÉ AU QUÉBEC

TOME III

Les oeuvres de création et le français au Québec

Textes colligés et présentés
par
Irène Belleau et Gilles Dorion

Cet ouvrage a été publié
par le service des communications
sous la direction de Léo Gagné

Collaboration:

Line Bilodeau
Sylvie Dugas
Service des communications

© 1984 Éditeur officiel du Québec

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la microreproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal - 3e trimestre 1984
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-551-06415-5

Table des matières

		Page
Note liminaire	Irène BELLEAU	8
INTRODUCTION		
Un constat de pauvreté ou un élan nouveau ?	Gilles DORION	11
CONFÉRENCE		
L'écriture québécoise, entre la sainteté et le terrorisme	Victor-Lévy BEAULIEU	15
ATELIERS		
1. La bande dessinée québécoise		
Le français dans la bande dessinée québécoise	Mira FALARDEAU	25
2. La chanson dans la société québécoise		
La chanson québécoise définisseuse de l'homme d'ici	André GAULIN	31
Qui chante pour qui ?	Bruno ROY	37
La chanson dans la société québécoise	Denys LELIÈVRE	53
3. La critique au Québec		
Propositions pour un regard critique	Jean ROYER	59
Brèves réflexions sur la critique journalistique	Gaétan BRULOTTE	62
La critique au Québec	Réginald MARTEL	65
Commentaire	Kenneth LANDRY	69
4. Les légendes, les contes et les nouvelles d'ici		
Commentaire : Un musée du conte : une muséologie des pratiques orales	Jean DU BERGER	75

5. La littérature enfantine au Québec

La littérature enfantine	Henriette MAJOR	83
Commentaire	Georges FARID	91
Valeurs de l'image dans l'album pour enfants	Thérèse PAQUIN	98
Commentaire	Georges FARID	107

6. Le matériel pédagogique de création québécoise

Le matériel pédagogique de création québécoise	Cécile DUBÉ	115
Les auteurs de matériel pédagogique de création québécoise sont-ils maintenant et pour toujours en liberté provisoire ?	Monique TURCOTTE-DELISLE	118
Enseigner autre chose, autrement	Jocelyn BERTHELOT	125
Le matériel pédagogique de création québécoise	Pauline PELLETIER	128
Commentaire	Gilles GEMME	133

7. La poésie québécoise

La poésie québécoise	Suzanne PARADIS	139
La poésie nous nomme-t-elle ?	Gatien LAPOINTE	142
Un phénomène historique	Jean-Pierre GUAY	144
La poésie nous donne-t-elle encore les mots pour nous nommer ? paraître et disparaître.	Renaud LONGCHAMPS	148
Pour le poème	Philippe HAECK	152
Le poème, la langue et l'Autre chose	Christian BOUCHARD	157

8. Le roman québécois

Le roman québécois contemporain : l'autonomie reconquise	Gilles DORION	163
Trouver une langue ?	Noël AUDET	170
L'espace romanesque : un territoire à défendre	Gabrielle POULIN	174

9. Les téléromans au Québec

Les téléromans au Québec	Viateur BEAUPRÉ	179

10. La science-fiction au Québec

Les femmes et la science-fiction	Elizabeth VONARBURG	185
La science-fiction québécoise, de l'universel au particulier	Jean-Pierre APRIL	190
Quelle science-fiction au Québec ?	Jean-Marc GOUANVIC	196

11. Les oeuvres de création des communautés culturelles

L'apport des communautés culturelles à la vie québécoise	Takis MERLOPOULOS	203
La série PLANÈTE et la langue française	Karel LUDVIK	206
Les oeuvres de création des communautés culturelles	Maurice JACQUES	210

12. L'écriture au féminin

Ouvrage de dame	Louky BERSIANIK	219
Des voix comme des fluides	Suzanne LAMY	231
L'écriture au féminin	Marie LABERGE	235
Recto verso	Nicole BROSSARD	240
Commentaire	Lucie ROBERT	246

Note liminaire

Le congrès LANGUE ET SOCIÉTÉ AU QUÉBEC, tenu conjointement par la revue *Québec français*, l'Association québécoise des professeurs de français et le Conseil de la langue française en 1982, a été un moment de réflexion sociale importante. Administrateurs, professeurs, sociologues, linguistes, démographes, hommes politiques, parents, étudiants y ont apporté leur contribution. **Le monde de l'écriture** sous plusieurs de ses formes (éditeurs, auteurs de manuels, romanciers, poètes, dramaturges, chansonniers, interprètes et critiques) était là aussi.

Le tome III qui correspond au thème 3 du congrès ne rend compte que d'une partie de la richesse des interventions de cette portion du congrès. En effet, certains intervenants invités se sont désistés à la dernière minute et s'ils ont été remplacés dans quelques cas, au pied levé, leurs remplaçants n'ont pas toujours déposé le texte de leur intervention. Il est regrettable aussi que la partie « théâtre » de ce thème n'ait pas été enregistrée tel que promis. Nous croyons toutefois que l'ensemble de ce tome, par la variété et la diversité des interventions retenues, témoignera de l'objectif fondamental de ce congrès historique.

Irène BELLEAU
présidente de l'A.Q.P.F.,
responsable du thème 3

INTRODUCTION

Un constat de pauvreté ou un élan nouveau ?

Gilles DORION

À parcourir les interventions d'écrivains, de professeurs, de journalistes, de linguistes, d'éducateurs, de créateurs, de femmes et d'hommes aux discours variés, on ne peut qu'être satisfait de la rencontre suscitée par l'Association québécoise des professeurs de français, le Conseil de la langue française et la revue *Québec français*. Par le thème 3 du congrès, « les Oeuvres de création et le français au Québec », les intervenants ont réussi à sensibiliser les congressistes sur à peu près tous les aspects de la création québécoise actuelle, en en exposant les qualités et les faiblesses.

Ce volet s'est ouvert par un discours volontairement provocateur de l'écrivain Victor-Lévy Beaulieu, qui a brossé, avec l'ironie corrosive qu'on lui connaît, un tableau historique plutôt pessimiste et négatif des productions littéraires du Québec des XIX[e] et XX[e] siècles. L'outrance de ses propos a choqué certains auditeurs, dont la réplique s'est faite aussi vive. Si Beaulieu a éprouvé la tentation de réduire toute la littérature québécoise à la pauvreté, — exception faite d'Hubert Aquin et de Jacques Ferron, — son travail d'édition et de création dément nettement ses affirmations. N'a-t-il pas, par exemple, réédité *le Répertoire national* de James Huston ? Si l'on dénie à la littérature québécoise du XIX[e] siècle le caractère de pauvreté dont la qualifie VLB, comment expliquer le peu de rentabilité de la réédition ? Tient-elle aux critères intrinsèques de l'ouvrage ou à des causes extrinsèques ?

Il reste que quelques autres conférenciers ont souligné la pauvreté des oeuvres de création québécoises par rapport surtout aux productions des USA, de la France et de la Belgique. Après s'être interrogée sur l'existence de la BD québécoise, Mira Falardeau en attribue la faiblesse à notre qualité de lecteurs « gâtés » par les réussites incontestables, à tous les plans, des BD française, belge et américaine (USA), tandis que, par exemple, la médiocrité du français de la BD québécoise provoque un inconfort qui gêne la lecture. En ce qui concerne le matériel pédagogique, même sentiment de malaise : il faudrait changer les attitudes des enseignants, développer de nouvelles façons d'être et de dire ; créer, sans intervention dirigiste de l'État, des outils, des manuels destinés à un public cible bien identifié, les jeunes. Le téléroman, pour sa part, a été présenté comme une infecte pollution par Viateur Beaupré. Ce n'est pas de ce côté qu'il faut chercher une acculturation significative et efficace du

Québec ! Quant à l'écriture au féminin, elle a fait l'objet d'une revendication presque unanime. En même temps que les écrivaines dénonçaient les stéréotypes masculins (mâles) de la langue française, les productions écrites par des hommes, elles ont présenté un tableau extrêmement sombre de la situation faite à la femme et du rôle que la littérature québécoise lui a attribué jusqu'à ces dernières années. Ces témoignages, heureusement, ne conduisent pas tous à l'impasse suggérée par Louky Bersianik, qui a décidé de ne plus utiliser désormais la langue française, masculine et sexiste, pour s'exprimer.

En revanche, à côté de ces analyses pessimistes et parfois négatives, s'est dégagé un consensus on ne peut plus clair et rempli d'espoir à propos de la chanson, de la critique, du conte, de la littérature enfantine, de la poésie, du roman et de la science-fiction : ces multiples facettes de l'écriture québécoise manifestent une volonté collective de s'affirmer, de se nommer, de se dire avec une foi et une vigueur sans cesse renouvelées. Sans gommer les faiblesses inhérentes à telle ou telle production, les intervenants ont souligné la progression incontestable des oeuvres de création au Québec. Si, dans certains domaines, s'est produit un vacuum passager en raison de circonstances sociales et politiques, on se montre néanmoins rempli de certitudes quant à la capacité des Québécois d'assumer tous leurs rôles de créateurs, même vis-à-vis des différentes communautés culturelles.

Dans une prochaine rencontre du genre, les participants ne devront-ils pas se poser des questions encore plus nouvelles ? Si le rôle de l'oralité a été (exagérément, selon certains) favorisé lors des deux dernières décennies, quelles questions ne devra-t-on pas se poser quant à l'usage sans cesse répandu de sigles et de symboles visuels dans la vie quotidienne, de jeux vidéo, d'écrans cathodiques, qui semblent, pour un temps (plus ou moins long . . .) réduire l'usage des langues (et du français, donc). Le virage technologique, allons-nous le rater ? Sera-t-il ou non nuisible à l'usage des langues ? Une régression n'a-t-elle pas déjà commencé dans ce domaine ? Voilà sans doute des aspects qui mériteront des analyses attentives et des prises de position réfléchies de la part des créateurs.

Conférence

Président de séance : Gilles BIBEAU, professeur, Université de Montréal et rédacteur en chef, équipe Langue et Société, *Québec français*

Présentateur : Gilles DORION, professeur, Université Laval et rédacteur en chef, *Dialogues et Cultures*

Conférencier : Victor-Lévy BEAULIEU, romancier, essayiste, journaliste et éditeur

L'écriture québécoise, entre la sainteté et le terrorisme

Victor-Lévy BEAULIEU

La page est blanche.

Je n'aurais qu'à m'y engouffrer pour m'y sentir bien à l'aise, abrillé par les longs mots et les longues phrases.

Tout ce qui serait bon à flairer et à manger, dans ce seul lieu qui me tient, celui de l'écriture.

Mais pour le faire vraiment, il faudrait que je me désemplisse de *la Grande tribu* que je me suis enfin mis à écrire, qui m'obsède jusqu'au milieu même de mes nuits, m'empêchant de travailler efficacement à quelque autre niveau que ce soit, surtout pas à celui pour lequel je suis aujourd'hui devant vous.

Car de l'écriture québécoise, que pourrais-je bien dire, sinon toutes ces banalités que j'ai déjà écrites sur le sujet, en polémiquant de droite et de gauche, ce dont je suis maintenant bien lassé puisqu'il n'y a pas de fond même à l'écriture, qu'elle ne cesse jamais, et surtout pas quand il m'arrive de rester silencieux, à mon corps défendant, par manque de temps, par grand besoin de paresse ou par désir lancinant de faire connaissance avec l'écriture des autres.

Alors, il m'arrive de devenir un assez bon lecteur, ce qui veut dire que la séduction des mots des autres est si extrême que j'en retire beaucoup d'émotion et beaucoup d'égarement aussi, ce qui me rend incapable de cohérence, de sorte qu'entrer vraiment dans le thème d'aujourd'hui me paraît sans grand intérêt.

J'imagine donc que je ne suis pas différent des autres écrivains de ce pays, ceux d'aujourd'hui comme ceux d'hier, et pour m'en rendre compte je n'ai qu'à relire le *Répertoire national*, les *Soirées canadiennes* et le *Foyer canadien*, ces manières d'anthologies de notre espace culturel d'hier, dans ce dix-neuvième siècle qui, à défaut de produire des oeuvres vraiment fortes parce que non encore dégagées de tous les mimétismes français, nous a quand même donné l'essentiel, c'est-à-dire un lieu enfin balisé, et cela dans tous les aspects de notre vie collective, socialement, religieusement et littérairement parlant : on y rencontre l'image répétitive de ce que nous sommes encore, une société fondamentalement traditionnelle, absolument neutralisée parce que absolument contrôlée par en haut, c'est-à-dire par le politicien, le prêtre et le notable, chacun prêchant pour sa chacune, aussi bien dire pour la même chose, ce projet tout simple par son fond et par sa forme : une société française parce que catholique, ce qui ne pouvait déboucher que sur une société foncièrement provinciale, aussi bien dans sa politique que dans sa culture, avec peu d'ouverture sur

le monde, sauf par nos missionnaires devenus explorateurs et découvreurs, et incapables de quoi que ce soit, sinon de parler, et encore était-ce en latin d'église, comme s'il fallait vraiment que la parole québécoise devînt discours, et redondance du discours, affreusement anachronique par rapport aux autres sociétés occidentales.

Alors qu'en France, en Angleterre, en Allemagne et en Italie, on entrait dans le grand monde de l'industrie et que la littérature s'y éclatait, s'écrivant tout en secousses et en zigzags, ici l'on en était encore à balbutier, impuissant à transcender le pays agricole, collé à lui, à son quiétisme et à sa grisaille :nos meilleurs écrivains étaient généralement députés et ministres, ce qui explique peut-être pourquoi leurs livres sont grandiloquents et discoureurs. Dans un pays qui ne songe qu'à se survivre, comment la symbolique pourrait-elle être autrement que creuse, masquant dans son discours le vide qui la dévore et que l'on remarque aussitôt qu'on lit quelques pages de notre littérature du dix-neuvième siècle, de Philippe-Aubert de Gaspé à Octave Crémazie, de Pierre-Olivier Chauveau à Louis Fréchette ?

Dans le meilleur des cas, c'est-à-dire *Originaux et détraqués*, l'on a affaire au gonflement de notre schizophrénie collective, par portraits successifs et rapidement menés, dans la joyeuseté d'un conteur qui transcrit la parole plutôt qu'il ne l'écrit, de sorte que ce qu'on peut dire d'*Originaux et détraqués*, on peut l'appliquer à la littérature québécoise du dix-neuvième siècle, aussi bien dire à toute la culture : l'absence d'un véritable projet collectif, tant politique que social et religieux, comment voudrait-on que cela produise quelque chose sur le plan culturel, et qui ne serait pas rapetissant, légèrement quétaine bien que sympathique, et englué dans la niaiserie bienheureuse et cléricale ?

Voilà déjà tout ce que l'on peut dire de notre littérature du dix-neuvième siècle, de son langage et de son écriture : parce qu'elle n'a joué que le grand jeu de l'officialité, parce qu'elle ne s'est contentée que de parler des rêves communs de l'hypothétique et peu désirée nation, elle s'est inscrite dans la banalité, la banalité de ce qui était dit et du comment elle le disait, peu sensible aux grands courants culturels de l'Occident : Melville, inconnu chez nous ; et Flaubert détesté, tout comme le Hugo des *Misérables* et le Zola de *Germinal*. On vivait petitement, on pensait petitement et l'on écrivait petitement tant il est vrai que tout se tient et se détient dans une société, particulièrement quand il n'y a pas de projet et que l'on n'en veut pas.

Alors on traverse le pays sans le voir, on navigue sur le Saint-Laurent, bien content d'écrire sur lui l'ode épaisse que *la Minerve* va publier, de quoi être sacré poète national du seul fait qu'elle y sera reproduite ; et l'on rêve et fait rêver les autres au petit bonheur bourgeois, celui du notable bébête qui n'aspire qu'à finir ses jours au Sénat d'Ottawa.

C'est que notre société du dix-neuvième siècle ne rêve pas vraiment, elle se contente de survivre et s'y satisfait, comme dans une manière de caricature.

Pourtant, il suffirait de peu pour que tout cela éclate, pour qu'à la tranquillité creuse se substitue l'écriture exacerbée, dans un langage qui lui conviendrait.

Mais pour cela, encore faudrait-il que les écrivains ouvrent les yeux, et ailleurs que dans l'officialité de la société, dans ce qui se vit véritablement, dans l'ordinaire et l'extraordinaire des choses, et en eux-mêmes aussi, ce qui permettrait l'établissement d'une littérature véritable, et non pas la constitution dérisoire d'un grimoire à peu près

inutilisable, fastidieux à pénétrer parce que sans dépassement dans son toujours pareil au même. Et si la littérature québécoise du dix-neuvième siècle constitue un texte national, celui-ci n'a que bien peu de substance, et c'est là l'enseignement qu'on en peut tirer : dans tout ce fatras de mots et de phrases, pas une seule expérience d'écriture valable en elle-même et pour elle-même, que l'appropriation d'un langage, celui de France qui, pour toutes sortes de raisons, ne pouvait dire que le moins de ce que nous étions, dans une écriture provinciale, impuissante à s'approfondir.

Pendant ce temps, Herman Melville, produit de la Nouvelle-Angleterre, devient marin, puis découvre l'écriture en rédigeant deux récits de voyages traditionnels ; et cette découverte, à l'âge de vingt-sept ans, bouleverse fondamentalement les données du problème littéraire américain : le Sur-Je de la fiction fait son entrée dans l'espace culturel et force tout le monde à de nouvelles définitions. La symbolique simpliste du simple pays se voit retourner à l'envers par l'arrivée du Sur-Je de la fiction, de sorte qu'il devient impossible d'être romancier, poète ou conteur s'il n'y a pas, dans le fond du panier comme au-dessus, de véritable expérience d'écriture, d'où l'actualité encore fondamentale de Melville.

Inutile d'ajouter qu'ici il ne se produit rien de tel au dix-neuvième siècle puisque le Sur-Je de la fiction ne peut apparaître dans une problématique de la simple survie qui n'ouvre et ne ferme le chemin qu'aux décapeux de portes, aux ceintures fléchées, aux frères André de toutes obédiences et à tous les invraisemblables retours à la terre que l'on a connus, tout se passant comme si, en plus d'avoir choisi de n'être rien, nous avions également décidé d'être le moins de ce rien-là en n'effleurant que la surface des choses. Et cela se lit dans presque tous les ouvrages que nous a laissés le dix-neuvième siècle, et cela nous a déformés, et cela nous a presque interdit n'importe quelle aventure, quoi qu'il y ait encore pire que cette constatation.

N'ayant pas de projet politique collectif, laissant l'exode des nôtres s'amplifier et ne donnant à ceux qui restaient que le partage de la petite misère sociale, la représentation que l'on pouvait avoir de nous-mêmes s'est appauvrie et pour ainsi dire enfermée dans un manque à vivre dont la littérature officielle de cette époque rend tristement compte ; et la vie est devenue souterraine, non écrite, sinon à compte d'auteur, sinon secrètement, par des gens courant pour eux-mêmes la galipote de par le vaste monde, se faisant soldats pour défendre l'empereur Maximilien au Mexique, se faisant commerçants dans les Antilles et en Afrique, se faisant modestes professeurs et humbles missionnaires en Asie ou en Amérique du Sud, se faisant inventeurs de la carabine à répétition aux États-Unis et conseillers auprès du président américain, se faisant explorateurs, fermiers ou industriels au Colorado et en Alaska. Et toute cette vie vécue par tant des nôtres n'a jamais eu accès au monde du langage pour les raisons que j'ai déjà dites : nous vivions d'appauvrissement et d'enfermement, dans tous les niveaux de notre vie collective et personne, dans la vie de l'écriture, ne songeait même à changer les règles du jeu, pas plus pour les autres que pour soi.

C'est que, tout en ayant les yeux sur Québec et son maigre pouvoir administratif et provincial, l'on n'avait de rêve que le rêve de Paris, et c'était un rêve ambigu, pour ne pas dire carrément équivoque ; et ce mauvais rêve, toute notre littérature du début du vingtième siècle en est pleine : écrire comme des Français en trafiquant le fond des choses, par l'invention de personnages qui, bien que de chez nous, ne s'y retrouvaient

pas tout à fait, galvaudés qu'ils étaient par ce maladif besoin que l'on avait, non pas de les faire plus grands que nous, mais semblables à ceux d'ailleurs.

Ce fut un échec catastrophique qui nous obligea à un retournement tragique, en ce sens qu'il donna naissance à une littérature essentiellement axée sur le terroir, de Louis Hémon à Claude-Henri Grignon, de Germaine Guèvremont à Ringuet, retournement qui s'institutionnalisa en quelque sorte et qui, n'eût été de trois livres précurseurs, *la Famille Plouffe*, *Bonheur d'occasion* et *Au milieu, la montagne*, nous aurait fait nous enliser peut-être définitivement dans le vieux monde sclérosé des vieilles traditions, cela même que nous n'étions déjà plus.

Ce que je veux dire par cela, c'est que nous avions pris un tel retard que le risque était grand pour nous de passer à côté de tout, sauf de ce qu'il y avait de folklorique en nous. Attendre la fin des années quarante pour pouvoir lire nos trois premiers romans véritablement urbains, c'est dire jusqu'à quel point nous étions loin de tout, c'est dire jusqu'à quel point les écrivains avaient divorcé d'avec la réalité, ne gardant d'elle que ses stéréotypes et ce qui ne cessait pas de s'éculer dedans, semblables en cela aux prêtres et aux politiciens qui ne nous reconnaissaient d'existence que par l'encadrement d'une religion et d'une politique de rétention : nous n'avions peut-être mal qu'à notre vessie, mais, pour remédier à la chose, l'on brandissait le goupillon, invoquant le ciel et l'enfer afin que rien ne change, afin que rien ne dérange, afin que rien ne démange.

Et dans ce monde arrêté, enfermé et moisi, l'on aurait voulu qu'il se fasse une véritable littérature et une véritable écriture ? La seule qui réussissait, c'était celle qui, pieds et poings liés, s'était donnée au pouvoir politique et religieux, qui la traitait quand même de haut et avec mépris. Pour le reste, quelques éclairs de génie par-ci par-là, vite neutralisés par les pouvoirs officiels, ceux de la politique, ceux de la religion et ceux de l'université. Une race d'épiciers pour une littérature d'épiciers, de quoi ne jamais s'en remettre, dans l'air absolument fou de nous-mêmes, avec du bien petit pain à manger, anges déchus et déçus, incapables de faire autre chose que de nous apitoyer sur notre sort, ce qui était peut-être la solution inventée par nous pour ne rien faire et ne rien dire, cela même par quoi est constitué tout l'affligeant de nos années cinquante.

Quel désert que ces années cinquante ! Quel désert dont nous ne pouvions pas sortir par nous-mêmes, bien trop peureux et bien trop branlant dans notre manche pour nous y mettre avec une audace certaine, comme le prouve cet épiphénomène qu'on a appelé la Révolution tranquille qui est venue de ce que partout ailleurs le vieux monde, épuisé et vide, éclatait de tous bords et de tous côtés, dans son imaginaire dépassé.

Peut-être au fond n'avons-nous fait qu'emboîter le pas à ce qui se passait ailleurs et, bien plus que l'oecuménisme croque-mitainard de *Cité libre*, est-ce la télévision qui changea notre monde, amenant ce qu'il y a toujours de joyeusement incohérent dans le fait de jeter par-dessus bord ses vieilles attifailles. L'on fit tout cela sans y penser vraiment, comme on avait déjà tout fait par le passé sans y être véritablement et sans jamais vraiment souffrir pour l'être.

Ce fut particulièrement vrai pour le pouvoir religieux qui, parce qu'il n'avait jamais eu de projet véritable depuis la fin de l'Amérique française et catholique,

s'effrita du jour au lendemain, dans l'indifférence collective, remplacé par le petit écran qui nous apprit enfin que nous étions Nord-Américains et bien davantage : une manière de commune des États-Unis. Nous pûmes donc comprendre Elvis Presley sans rien y entendre, et Lili Saint-Cyr fut déclassée par Marilyn Monroe. Montréal cessa d'être notre métropole et devint la banlieue de Miami, pays reconnu de notre rêverie collective, pays de soleil, pays des ulcères à oublier, pays du cul enfin sans problèmes.

Heureusement, il y eut aussi *Parti pris* qui, à l'oecuménisme jéciste de *Cité libre*, ajouta la plus-value du marxisme, panacée à tous nos maux. Mais les gens de *Parti pris* n'étaient pour la plupart que des gens de robe, sans tradition puisqu'ils refusaient le passé sans savoir ce qui l'avait constitué, et sans même savoir qu'il était toujours là, dans sa facilité redondante et lénifiante.

Cette erreur fondamentale dans la compréhension des choses amena le FLQ et le Parti québécois, le premier habité par des gens qui ne pourraient plus jamais porter la robe, et qui le savaient, et le deuxième habité par des gens qui, sans le savoir, avaient toujours porté la robe et ne pourraient s'en défaire.

C'est ainsi que vint le 15 novembre 1976, qui aurait dû être un triomphe, qui l'a été, mais sans qu'aucune règle d'aucun jeu ne soit changée : il ne suffit pas de dire, il faut que dans le dire il y ait quelque chose d'autre que le dire lui-même, c'est-à-dire ce qui a été tragiquement absent dans tout notre passé, cette volonté non pas du pouvoir, mais cette volonté toute simple d'être, d'être tout, tout le temps, à n'importe quel prix. Mais le pouvoir, quel qu'il soit, n'aime pas payer ; il se réfugie en lui-même, pour simplement se conserver dans ce qu'il est, c'est-à-dire rien, en oubliant délibérément tout le reste, c'est-à-dire le rêve. Et c'est là l'ineffable de la chose, que le Parti québécois prenne le pouvoir, ne sache pas quoi en faire et n'en fasse rien.

Pourtant, toute la littérature québécoise, toute l'écriture québécoise de ce temps triomphal ne dit pas autre chose : que ça pouvait se faire, que ça devait se faire et que ça se ferait.

Pour prouver ce point de vue, deux écrivains, et seulement deux : Hubert Aquin et Jacques Ferron.

Hubert Aquin fut le premier écrivain québécois de l'imagerie cinématographique, le premier qui s'est conçu tout à la fois comme producteur, scénariste, acteur et spectateur, dans le monde atomisé du Grand Montréal, l'Europe, l'Amérique du Sud, l'Afrique et les États-Unis devenant enfin des banlieues de nous-mêmes. Voilà le grand écrivain révolutionnaire parce que fondamentalement urbain, toute son oeuvre inscrite dans le mouvement scintillant de la ville. La ville qui est érudition, voitures rutilantes, banquiers en habits de tweed anglais, pharmaciens démoniaques et femmes fatales, tout cela dans l'éclatement total du temps et de l'espace littéraire traditionnel québécois. Dans ce monde, l'on remonte au Moyen Âge, l'on épuise la Renaissance, l'on poursuit l'Irlande mythique de Joyce, et cela sans jamais que le Québec ne s'y absente, toujours là, partout, dans sa conscience qui saigne et dans son projet révolutionnaire enfin mis à nu. Aucune oeuvre n'était encore allée aussi loin, aussi creux et aussi haut parce que, pour la première fois, quelqu'un d'ici se colletaillait avec ce que Jean-Paul Sartre a appelé le projet totalisant : tout dire, de soi, des autres, et inventer somptueusement le comment de ce dire, dans une folie

créatrice telle qu'elle ne pouvait pas ne pas devenir phénoménale et insupportable à vivre. Que Hubert Aquin se soit suicidé après le triomphe du 15 novembre 1976, cela, peut-être, ne constitue pas un retournement mais comme l'inquiétante prescience de ce qui, depuis, advient de nous.

Et dans cette perspective, l'oeuvre de Jacques Ferron nous apparaît lumineuse, en ce qu'elle contient déjà l'oeuvre de Hubert Aquin, et le projet totalisant de l'oeuvre de Hubert Aquin : le point de vue ne change pas, c'est l'habitation par l'écriture de ce point de vue qui est différent. Jacques Ferron s'est toujours perçu comme un notable de village, ce qui l'a mis à mi-chemin entre la tradition orale et la tradition écrite, entre l'assomption du passé et la tentative, là aussi désespérée, d'y mettre fin en l'écrivant définitivement.

Personne avant lui n'avait eu une telle connaissance de ce que nous avions déjà été et de ce que nous continuions toujours à être, même en plein milieu des années soixante : un petit peuple paresseux, bon vivant et volontiers pleurnichard, non par impuissance mais parce qu'il y avait toujours trouvé son profit et le trouvait encore, peu soucieux de se rappeler à lui-même, peu soucieux de se ressouvenir.

Alors Jacques Ferron s'y est usé pour nous à la tâche, dans l'urgence qu'il y avait de faire ce grand rattrapage d'une littérature et d'une écriture jusqu'à lui pleines de trous et confortablement assises sur de gros derrières officiels et insignifiants.

Cela nous a donné quelques-uns de nos textes fondamentaux : *le Saint-Élias* qui, d'aussi loin que de Batiscan, nous démontrait enfin que l'on pouvait sortir du golfe Saint-Laurent sans y faire naufrage ; *le Ciel de Québec*, cette fresque toute en grandeur, tragique puisqu'elle marque enfin dans l'écriture la fin d'un vieux rêve clérical, celui de l'Amérique française et catholique ; *la Nuit*, qui en est la conséquence directe et, par cela même, fait naître le terroriste.

Et voilà tout le curieux de la littérature et de l'écriture québécoises, qu'elle trouve sa rédemption et, en même temps, son naufrage, dans la violence exacerbée du terrorisme, et cela à la veille même que le Parti québécois prenne le pouvoir de façon démocratique.

Peut-être d'ailleurs faudrait-il s'interroger une fois pour toutes sur la qualité de ce pouvoir pour y comprendre vraiment quelque chose. Car que nous est-il vraiment arrivé au lendemain même du 15 novembre 1976 ? À quoi s'est employé René Lévesque, c'est-à-dire ce que nous sommes ? À rien de moins qu'à évacuer en nous le rêve, et le projet de ce rêve, de telle sorte que si désastreusement réduit, quel intérêt aurait-il maintenant pour nous quand il est devenu si facile de le perdre de vue, au nom de n'importe quoi, de la rentabilité électorale comme de la niaiserie dite stratégique ? L'événement et le triomphe de l'événement se sont dégonflés, et encore n'est-ce que dans le burlesque d'un interminable feuilleton, à croire que le pouvoir politique de Québec n'a toujours été qu'un pitoyable pouvoir de fanfare paroissiale : le Québec, ce n'est pas un pays, mais une chorale !

Qu'est-ce à dire donc ?

Que peut-être le chemin que l'on croyait avoir parcouru ne l'a pas été vraiment, qu'au fin fond des choses nous en sommes toujours au *Répertoire national*, aux *Soirées canadiennes* et au *Foyer canadien*, que l'on a imaginé le retournement, mais

qu'il ne s'est pas produit, le pouvoir ayant eu peur de lui-même parce que, véritablement, il n'a jamais eu de projet, et surtout pas la folie de ce projet, de sorte que le rêve de la souveraineté pourrait bien finir par siéger dérisoirement à Ottawa au lieu de s'établir à Québec, comme au dix-neuvième siècle quand Louis-Joseph Papineau, revenu de la pénitence de l'exil, s'est retrouvé, tout content de l'être, au Parlement fédéral.

Qu'est-ce à dire donc, et encore ?

Que la littérature et l'écriture québécoises, chez Hubert Aquin et chez Jacques Ferron, ne s'y étaient pas trompées en privilégiant par désespoir la démarche du terrorisme à la démarche du Parti québécois ? Qu'il ne pouvait en être autrement dans une société historiquement sans projet, collectivement sans projet ? Ou bien le terrorisme ou bien la sainteté, serait-ce cela la problématique définitive, en littérature et en écriture, comme dans le reste ? Et serait-ce pour cela que nous Québécois nous nous passionnons tellement pour le cardinal Léger qui, dès qu'il a compris qu'il n'accéderait jamais au vrai pouvoir, c'est-à-dire à celui d'être pape, est devenu d'une humilité presque trop belle pour n'être pas suspecte, a voulu se sacrer saint et a voulu qu'on le sache à tout prix ? Est-ce pour cela aussi que Jacques Couture a laissé le Parti québécois afin de se faire missionnaire ? Alors si c'est cela, c'est qu'il y a vraiment quelque chose qui ne marche pas dans ce pays, puisque même la sainteté ne peut être québécoise, mais seulement étrangère, ce qui ne nous laisse pas, dans notre facilité, beaucoup d'espace pour être.

Et sans doute dois-je à cette constatation le fait de me retrouver heureux d'être à nouveau devant une page blanche, à oublier le désastre de la facilité, ne serait-ce que pour mieux m'en ressouvenir afin d'être au moins à la hauteur de Hubert Aquin et de Jacques Ferron puisque, et quoi qu'on en puisse dire, écrire n'est pas un choix, pas plus que d'être Québécois ; puisque écrire n'est pas une solution, pas plus que d'être Québécois, puisque écrire est un enfoncement et une fureur, puisque écrire est un désespoir, bien sûr, mais un désespoir entreprenant, radical et joyeux. Et voilà pourquoi je retourne à *la Grande tribu*, fasciné par la page blanche, par ce qui va s'y recommencer dedans, avec toutes les outrances, toutes les violences et toutes les tendresses, pour je ne sais pas trop quoi au fond, peut-être simplement parce qu'il n'y a pas de choix et pas de solution, sinon dans l'énorme folie créatrice, dans l'énorme et furieuse folie créatrice — ce qui demeure toujours à imaginer, de tout, tout le temps.

L'intervention de Victor-Lévy Beaulieu a provoqué chez les participants d'énergiques réactions. De l'enregistrement de cet atelier, nous en avons retenu deux.

1er INTERVENANT : Je récuse toute la communication qui vient de nous être faite. Je n'accepte plus, pour ma part, le discours plaignard, le discours pamphlétaire qui repose sur des généralisations injustes, la nouvelle lamentation de VLB (je ne parle pas de son oeuvre).

Quand vous dites que tout notre XIXe siècle est caractérisé par la pauvreté, l'enfermement, que c'est le grand vide, que c'est au plus la place que prend la médiocrité de notre écriture, je ne suis pas d'accord du tout.

Vous oubliez allégrement tous les efforts de structuration d'une société qui vivotait ; vous oubliez Arthur Buies, Edmond de Nevers, ceux qui n'étaient pas dans les appareils politiques ou d'Église (et qui pensaient).

Vous oubliez tout ce qui nous est venu de moderne depuis les années 50.

Derrière les efforts de *Parti pris*, il y avait une volonté de création d'une nouvelle société. Et dans notre littérature, il s'est inscrit une modernité réelle : Bessette, Ferron, Aquin, Ducharme et tant d'autres qui ont oeuvré à l'aventure nouvelle au plan intellectuel : vous n'avez pas le droit d'ignorer cette nouvelle expression.

Vos propos empruntent la pente de la facilité et j'aimerais bien que vous ayez quelques considérations pour votre propre oeuvre car, même si vous vous enfermez dans une pensée folklorisante, vous écrivez des choses fort belles.

Vous n'avez pas le droit de nous enfermer dans la pauvreté que vous avez décrite.

2e INTERVENANT : Je regrette que, depuis le début du congrès, on parle seulement « d'hier ». Même si notre histoire n'a pas toujours été brillante, on n'a pas raison de la piétiner.

Je n'ai plus envie, moi, de continuer à me regarder le nombril ; je veux profiter du fait que je suis au carrefour de l'Europe et des États-Unis. Que j'aille à New York ou à Paris, je n'ai pas honte de ce que je suis.

Je refuse, de plus, de m'enfermer dans un discours politique restreint. Comme femme, j'habite un univers et pas seulement une province bien que, cela dit, pour moi habiter le pays d'ici n'a rien de moins qu'ailleurs. Jamais je ne voudrais vivre ailleurs. Je trouve notre écriture intéressante, à preuve mon collègue Claude Beausoleil qui fait actuellement une tournée de conférences en Europe sur la poésie québécoise.

ATELIER I

La bande dessinée québécoise

Conférencière : Mira FALARDEAU, professeur, Université Laval

Président de séance : Gilles BIBEAU, professeur, Université de Montréal et rédacteur en chef, équipe Langue et société, *Québec français*

Animateurs : Jean-Claude GAGNON, professeur, Université Laval

Christiane D. CHAMPAGNE, professeur, collège Laflèche, Trois-Rivières

Le champ couvert par la bande dessinée québécoise s'agrandit mais ceux qui y travaillent, comme le souligne Mira Falardeau, sont, encore aujourd'hui, dans l'ombre. Les conférenciers invités à cet atelier n'ayant pas laissé, pour la plupart, de texte écrit, la situation ne risque pas de changer. Pourtant, de nouveaux types de lecture devraient faire à la BD une place de plus en plus large et reconnue.

Le français dans la bande dessinée québécoise

Mira FALARDEAU

Je dois vous avouer que le thème de cet atelier m'a d'abord fait rire. L'extrême politesse que l'on fait aux créateurs de bande dessinée au sein de ces colloques, congrès, émissions de télévision contraste avec le peu de cas que l'on fait d'eux dans les maisons d'édition, à la rédaction des journaux et des magazines . . . Se retrouver entre des conférences sur la littérature québécoise et des conférences sur la chanson québécoise, deux domaines de création qui ont fait connaître le Québec internationalement (je parle évidemment du monde occidental) a de quoi faire sourire lorsque l'on fait partie d'un groupe de créateurs qui n'est ni connu, ni reconnu dans son pays. Y a-t-il une bande dessinée québécoise ? J'estime, pour ma part, qu'il a failli y avoir une bande dessinée québécoise au début des années soixante-dix avec l'éclosion de nombreuses revues ; qu'elle pourrait naître d'ici quelques années car plusieurs dessinateurs sont devenus des professionnels, et que, pour le moment, il existe quelques créateurs de bande dessinée au Québec qui publient de temps en temps dans des revues éparses, revues d'humour (*Croc*), revues gouvernementales (*Protégez-vous* avec Garnotte, *Justice* avec Girerd), magazines divers (*La vie en rose*, *Châtelaine*, *Le Temps fou*), etc.

Pour en revenir à mon rire du début, il rebondit sur trois étages . . . ou disons que c'est un rire en trois dimensions ! *Primo*, la bande dessinée est un peu le parent pauvre des oeuvres de création (tout le monde en lit, pas besoin de savoir lire pour la lire, est-ce vraiment de la lecture ? c'est bien ce que l'on appelle de la « culture populaire » ?). *Secundo*, la bande dessinée québécoise est un peu le parent pauvre de la bande dessinée mondiale. Si les Québécois sont de très gros consommateurs de bande dessinée, ils achètent et lisent sans avoir besoin de les traduire les deux meilleures bandes dessinées du monde, la bédé française (et belge) et la bédé américaine. Les lecteurs sont donc très gâtés et le défi à relever décourage beaucoup de dessinateurs. *Tertio*, le français est un peu le parent pauvre dans la bande dessinée québécoise . . .

Ce n'est pas la langue qui intéresse le plus les lecteurs de bande dessinée ; ils sont d'abord séduits par l'originalité du dessin, par la qualité de l'histoire, du scénario, et j'ajouterais, heureusement, car en ce qui concerne la bande dessinée québécoise, ce n'est pas par la beauté de sa langue qu'elle est la plus impressionnante. Ce n'est d'ailleurs pas une caractéristique de la bédé, d'autres domaines, tels le journalisme écrit et parlé, souffrent des mêmes carences : fautes d'orthographe (ou de prononciation), de syntaxe, de grammaire.

Je traiterai d'abord de la qualité du français dans la bdq puis de ses liens avec l'enseignement du français.

> « Je suis un fonctionnaire propre civilisé é (sic) blanc j'aime les fleurs les oiseaux é la tarte au sucre je veux occuper votre pharmacie, ainsi je pourrai dire que j'ai fait quelque chose dans ma vie . . . »
>
> Marc-Antoine Nadeau, « *Monsieur H conteste* », *Maclean*, mars 1969.

Ceux que l'on a appelés, de façon optimiste, le printemps de la bédé, les créateurs du groupe Chiendent, Nadeau, Haeffeley, Fortier, Montpetit, maniaient une langue poétique, vibrante, dont un des grands mérites était d'accrocher tout d'abord visuellement. Les lettres enflaient dans la page, remplissaient l'espace, allaient véritablement chercher le lecteur.

> « Un peu plus tard, vers midi, qu'est-ce que je vois passer, entrant à la bibliothèque nationale, une espèce de balle de tennis très maigre, les yeux cernés. Une balle de tennis déguisée, mais c'est terriblement dangereux . . . »
>
> « (. . .) Dans l'après-midi, je rencontre quelques balles stupides qui manquent régulièrement leur but. Puis, tout à coup, dans la soirée, avant la nuit, m'arrive en plein sur le nez une espèce de petite balle affreusement bien roulée qui me supplie de la protéger . . .
>
> ZLOUP ! S.V.P. Je cède hélas, oui je cède et loge la balle dans mon revolver . . . »
> « DEPUIS JE N'OSE PLUS TIRER ! »
>
> Texte : Claude Haeffeley, dessin : André Montpetit, *Une balle perdue*, s.d.

Le groupe Chiendent n'existe plus depuis longtemps mais on garde encore la nostalgie de cet alliage presque parfait lettre-image. Le texte respirant comme la parole mais écrit comme la littérature, le texte même étant dessin et décor.

Sauf cette exception, je suis rarement frappée par la beauté de la langue dans la bande dessinée. On déchiffre habituellement texte et dessin ensemble, fondus et mélangés. Si je suis choquée lorsque le français est incorrect, je serais incapable de dire « quelle langue extraordinaire ! » (sauf pour Achille Talon où Greg se fait une coquetterie d'un langage châtié), mais bien, « quel dessin extraordinaire ! » Quand la langue est correcte, elle passe inaperçue, et c'est un peu l'injustice de telles analyses que de privilégier les erreurs en les remarquant et de laisser dans l'ombre ceux qui font l'effort (?) d'écrire une langue sans faute.

La langue de la bédé est la langue parlée. Parlée par les lecteurs ou parlée par les dessinateurs. C'est-à-dire joualisante ou argotique pour la bédé québécoise. La norme se situe à mi-chemin de ces deux vocabulaires habitant dans les structures syntaxiques du français international. C'est la langue de Gaboury, Hurtubise, Garnotte, Girerd.

Les styles qui frappent le plus sont ceux de Godbout et de Fournier qui accentuent soit le joual, soit le français « appris dans les films français » :

> « Salut, le journaliste . . . J'espère que vous allez pas nous faire perdre notre temps ! Ouais . . . z'êtes mieux d'avoir une maudite bonne histoire à nous conter !
> — Ouais . . . parce que sans ça . . .
> — M'as le tuer !
> — Attends qu'y s'explique. On fessera après !
> — Cou'donc . . . Où's qu'y est Ti-Guy ?
> — ICITTE ! »
>
> « Jugement à St-Jean-de-Matha », dans *Croc*, février 1982, p. 49.

« Je suis sûr que n'importe quel crétin pourra faire l'affaire . . . »

« Le grand cirque exotique » dans *Croc*, octobre 1982, p. 43.

L'aisance avec laquelle les deux auteurs manient les deux styles rend la lecture agréable et permet une compréhension rapide. En revanche, une langue molle, mi-parlée, mi-écrite, émaillée de fautes d'orthographe, provoque un inconfort qui rejaillit sur toute la lecture :

« Les mesures sont pris*ent* » apparaît trois fois dans la même page (*Croc*, n° 30, p. 68, Ricar). « Tu pénètres dans le tri*pôt* » (*Croc*, n° 39, p. 69, Moisan).

Souvent, ce ne sont pas des fautes proprement dites mais simplement une inélégance du style qui gêne la bonne respiration du lecteur :

« Si au moins ça avait été un cochon, ça aurait remonté le commerce du ragoût de pattes ».

« Sondage », Grozoeil (Christine Laniel) dans *Croc*, n° 39, p. 51.

Le cocktail argot-joual donne parfois des résultats étonnants :

« J'en ai ras le bol de me voir si granola », Judith Gruber-Stitzer,

« La mode » dans *La vie en rose*, mai 1982, p. 55.

Le problème général au Québec est qu'il est difficile de faire des jeux de mots avec un public qui ne sait pas jouer. En d'autres termes, comment faire rire en déformant ce qui n'est pas formé ? Un exemple fera vite comprendre mon point de vue. Quand on suit les autobus de la CTCUQ, on a l'occasion de voir une superbe annonce de la revue *CROC :* « La revue qu'on rit ». Le déclic provient de la formulation imparfaite qui nous fait glisser vers le bon sens : « la revue qu'on lit », doit penser tout lecteur que la phrase dérange. En effet, on doit dire : « la revue dont on rit » ou plutôt « la revue avec laquelle on rit » ou « qui fait rire ».

Or, je n'ai pas fait de sondage, mais très peu de gens qui lisent l'annonce doivent effectivement sursauter face à l'incorrection volontaire du texte. Donc peu doivent la trouver drôle.

Quant à l'importance de la bande dessinée québécoise dans l'enseignement du français, je serais très prudente dans son évaluation. Je crois qu'il faut laisser chaque type d'oeuvre à sa place. La bande dessinée occupe un espace confortable dans le domaine des loisirs et de la détente et pourquoi lui en demander plus ?

Mon jugement se base sur plusieurs expériences faites auprès d'enfants (dont les trois miens). Entre autres, durant l'été 1977, la ville de Québec m'a donné la responsabilité d'un concours de bandes dessinées ouvert à l'ensemble des terrains de jeux ; les oeuvres réalisées provenaient d'enfants de six à douze ans. Également, de 1979 à 1981, je fus consultante pour la production d'un document basé sur l'utilisation de la bande dessinée dans les cours de français à l'élémentaire (préparé par le P.P.M.F., Université Laval, programme de perfectionnement des maîtres de français).

Je ne nierai pas l'apport de la bédé dans les habitudes de lecture des enfants. Elle attire de jeunes lecteurs qui autrement n'auraient jamais tenu un livre dans leurs mains, les amène à suivre une histoire du début à la fin. Mais « lire », c'est beaucoup plus que cela. Ce n'est pas seulement tourner des pages ou savoir déchiffrer un texte

écrit. C'est surtout traduire celui-ci en images mentales ou en concepts. Et inversement, traduire une image mentale en parole orale ou écrite, c'est savoir s'exprimer.

Or, la bédé présente à la fois le texte et sa traduction visuelle et c'est d'abord en cela qu'elle est une détente pour l'esprit. De même que la marche ne peut nuire à un coureur, faire une histoire en bédé motive les enfants à apprendre le français et la motivation est déjà le début de l'apprentissage. Mais je n'y crois pas comme méthode active et je ne voudrais pas en cela avoir l'air de prêcher contre ma paroisse. Je suis ce que l'on appelle une « visuelle » ; au théâtre, je regarde les costumes et les décors ; en bédé, je suis fascinée par le trait de plume et les harmonies de tons.

Mais je reste persuadée qu'il faut savoir manipuler une parole sans l'aide de l'image pour apprendre à s'exprimer. J'ai trop vu d'enfants (de tous âges) tentant d'orchestrer des dessins somptueux pour leur donner une signification d'ensemble à l'aide de pauvres textes souvent incompréhensibles et bourrés de fautes d'orthographe. Et j'ai malheureusement vu souvent des professeurs excuser les fautes d'orthographe ou de syntaxe sur les bandes dessinées de leurs élèves par : « On ne voulait pas les corriger, vous comprenez, ça leur aurait donné un sentiment d'échec » ou « ça leur aurait enlevé leur motivation » . . .

En terminant, j'aimerais bien préciser ma pensée. La bande dessinée reste un merveilleux outil pédagogique. Elle ouvre la curiosité des jeunes à la lecture, meuble leur imagination, les aide, par divers jeux, à développer leur sens de l'observation, de la narration, de l'humour, etc. Mais elle n'est pas une panacée. Ni le meilleur professeur de français que l'on puisse souhaiter pour nos petits Québécois . . .

ATELIER 2

La chanson québécoise

Conférenciers : André GAULIN, professeur, Université Laval
Bruno ROY, professeur, Roxboro
Denis LELIÈVRE, professeur, Cégep Garneau

Animateurs : Benoît LARIVIÈRE, professeur, C.S. Chomedey de Laval
André VERREAULT, conseiller pédagogique, C.S. Louis-Fréchette

D'une richesse incontestable, la chanson québécoise évolue dans tous les registres : les exposés de cet atelier le prouvent. Objet culturel d'importance, la chanson québécoise a franchi les frontières du Québec depuis longtemps. Un regret : les jeunes en connaissent-ils vraiment la beauté, la diversité, la poésie ?

La chanson québécoise définisseuse de l'homme d'ici

André GAULIN

La chanson québécoise est mémoire de la durée. Enracinée de fond dans la langue natale et le paysage, elle résiste, tenant encore ouverts les yeux d'un peuple habitant toujours l'espérance et l'exil.

* * *

temps/durée

« On reconnaîtra des romances
Que j'écrivais en mil neuf cent
Des mots s'en allaient vieillissant
Que la musique recommence »

« Je ne dirai plus je vous aime . . . »
Exergues de Gilles Vigneault.

temps/espace

« Cependant que le monde est monde
Et que l'on aime et que l'on tue
Je fais mon quart je fais ma ronde
En cherchant où je me situe »

Exergues

Ainsi la chanson québécoise, après la poésie et avec elle, est-elle d'abord et avant tout définisseuse de nous-mêmes, liée essentiellement — ainsi que la véritable chanson l'est partout — à l'état de notre natalité, à notre manière d'être au monde. Singulière oui, spécifique, oui. Et pourtant. Pourtant commune à tous les hommes :

« Je mets mon temps et mon espace
À préparer le feu la place
Pour les humains de l'horizon
Et les humains sont de ma race »

Avec les vieux mots

Comme sous le régime français et toujours, envers et contre tout, sous le régime français :

« Est-ce vous que j'appelle
Ou vous qui m'appelez
Langage de mon père
Et parois dix-septième
Vous me faites voyage
Mal et mélancolie
Vous me faites plaisir
Et sagesse et folie
Il n'est coin de la terre
Où je ne vous entende
Il n'est coin de ma vie
À l'abri de vos bruits
Il n'est chanson de moi
Qui ne soit toute faite
Avec vos mots vos pas
Avec votre musique »

Les gens de mon pays

Oui, comme sous le régime français, entêtée à y rester, la chanson québécoise s'enracine de fond et de haut, comme les oies sauvages de Savard. « Une perdriole qui va, qui vient, qui vole », qui vole, c'est-à-dire « l'emporte sur sa propre pesanteur et se meut avec l'agilité du désir » (*l'Abatis*, p. 29). « Avec les vieux mots / Les anciennes rimes », cette chanson « guette (ses) saisons / Du coin de l'oeil » (« Les vieux mots », *Avec les vieux mots*, p. 41). Si tout est dit de cette terre, il reste encore, il reste à faire, à penser l'Amérique en français.

« Si je prends la peine de chanter
Avant d'être dépaysée » (dit Édith Butler de la chanson acadienne),

C'est que la voix des siens est montée jusqu'à elle. Le poète Vigneault le disait : « Est-ce vous que j'appelle / Ou vous qui m'appelez ». Chanson québécoise, chanson de voyagerie — « Je vous entends rêver » —, cette chanson du temps et du lieu est remontée dans le chronogyre de la mémoire, berceuse du monde ovoïde saint-laurentien.

« Une boîte à chanson [. . .] c'est comme un coquillage
[. . .] On y entend la mer venue du fond des âges »

Une boîte à chanson de Georges Dor.

Le chansonnier québécois est héritier des « gens de (son) pays [. . .] » « Qui parlent pour s'entendre » avant de parler pour parler. Seuls en Amérique — cette Amérique trop vaste comme un orphelinat dit Jacques Brault —, ces gens sont leurs propres répondants, leur langue étant interdite de lieu et d'espace dans leur pays qui est toujours l'hiver.

« Le plus souvent, dit Miron, ne sachant où je suis ni pourquoi
Je me parle à voix basse voyageuse »

Monologue de l'aliénation délirante

« Dans ma ville grise
de presqu'Amérique, je m'ennuie [. . .]
Et dans ce pays, même pour s'ennuyer, faut s'habiller »

Complainte de presqu'Amérique de Robert Charlebois.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que la chanson québécoise dise, dans son préalable de la Révolution tranquille, son plaisir de parler français « Nous avions apporté d'outre-mer [. . .] nos chansons — dit aussi Louis Hémon. Nous avions apporté dans nos poitrines le coeur des hommes de notre pays, vaillant et vif, aussi prompt à la pitié qu'au rire » (*Marie Chapdelaine*).

« Je suis de nationalité canadienne-française
Et ces billots j'les ai coupés dans la terre glaise »
Claude Gauthier

« Amenez-en de la pitoune, du sapin pi d'l'épinette
[. . .]

On a pas fini d'draver de Vigneault

Une langue française

« avec les mots noueux de nos endurances »

Compagnons des Amériques (Miron)

« avec les maigres mots frileux de mes héritages
avec la pauvreté natale de ma pensée rocheuse
j'avance en poésie comme un cheval de trait »

Dans les lointains (Miron)

Une langue française qui n'a rien à voir avec le joual, comme langue cassée, une langue française déjà revendiquée ironiquement par Oscar Thiffault dans sa chanson « Je parle à la française » ou, autrement, par la Bolduc, cette femme exceptionnelle de la turlute qui ravit Charles Trenet lui-même, dans « la Chanson du bavard » :

« la langue et son langage qui sont la présence totale d'un homme au monde »

Un long chemin, p. 117 (Miron)

La chanson québécoise, dans une historique entreprise de la mémoire, tente de refaire notre histoire collective en bottes de sept lieues. On pourrait citer, à titre exemplaire, cette magnifique chanson de Georges Dor « Les ancêtres » :

« D'aussi loin que je me souvienne [. . .]
Je parle d'eux par habitude
Car vous portez un peu leurs noms [. . .]
Les croix de leur signature
Me font signe de leur fatigue [. . .]
Venez voir un peu les ancêtres
Nous avons continué l'univers
Le jour se lève à nos fenêtres
Et les sapins sont toujours verts . . . »
« Restent les sapins qui tenaient racines
Le long des chemins suivis par le vent »

Balises, de Gilles Vigneault

ou cette autre merveilleuse chanson :

« J'ai refait le plus beau voyage
De mon enfance à aujourd'hui [. . .]
Je suis de lac et de rivière [. . .]
Je suis de douze enfants à table [. . .]
Je suis Québec mort ou vivant . . . »

Claude Gauthier

ou « les Gens de mon pays » quand Vigneault se perd en tous dans la mémoire collective :

« Et du loin au plus loin
De ce neigeux désert
Où vous vous entêtez
À jeter des villages
Je vous répéterai
Vos parlers et vos dires
Vos propos et parlures
Jusqu'à perdre mon nom
Ô voix tant écoutées
Pour qu'il ne reste plus
De moi-même qu'un peu
De votre écho sonore »

Miron dira cela ainsi :

« Vous saviez à vous deux nommer
toutes choses sur la terre, ô mon père, ô ma mère
j'entends votre paix
se poser comme la neige »

Art poétique

Le premier Vigneault, d'ailleurs, correspond à cette vision gargantuesque de nos ancêtres où

Jos Montferrand
« Le cul sur le bord du Cap Diamant
Les pieds dans l'eau du St-Laurent »
Jos Hébert
« Avec ses chiens de Kaska
Son fouet, ses raquettes longues,
Ses sacs de malle, sa drague
Et puis son grand cométique
Ferré, foncé, lacé
Pour les tempêtes d'hiver »
Jean-du-Sud
« La houle du Sud, c'est son manteau qui traîne
La brume de l'Est, la fumée de son brûlot »,

Caillou Lapierre, etc., habitent un pays épique.

L'art poétique — poélitique — de la chanson québécoise va chercher sa dynamique dans la mémoire du temps . . . mémoire sonore, *reels*, plain-chant, folklore, vents et marées du Saint-Laurent matrice, vieux mots, anciennes rimes, placotage et jaserie :

« Et comme au temps de mon aïeul, coureur des bois
Ma joie ou ma douleur chante le paysage »

Je suis un fils déchu, d'Alfred DesRochers

Rappelons quelques passages de ce même texte :

« Mais quand le souvenir de l'épouse lointaine [. . .]
Et leur bouche entonnait à la claire fontaine
Ils l'ont si bien redite aux échos des forêts
Cette chanson naïve où le rossignol chante
Sur la plus haute branche, une chanson touchante
Qu'elle se mêle à mes pensers les plus secrets »

Cette chanson poélitique est d'abord chanson de nomination

« Quand je suis né à Trois-Rivières [. . .]
À deux coins de rue du Séminaire
Dans la rue Laviolette » (Pauline Julien)

« Prendre le métro descendre à Peel . . . » (Robert Charlebois)

« Tu m'as donné le pont de l'île
Les goélands et la marée . . . » (Félix Leclerc)

« Les garçons de mon âge
Robineux du Viger, putains d'la St-Laurent [...]
Adieu rue Sanguinet
Adieu mon coin Vitré [...] » (Claude Dubois)

J'aurai à peine effleuré, parlant ainsi, le sujet trop vaste de l'atelier 312/313. À peine ai-je répondu à la question : « Les mots de chansons disent-ils le pays québécois » ? Car si la chanson du Québec est mémoire, microcosme d'une durée, tenue emmurée, pour reprendre Miron, c'est dire aussi qu'elle continue de témoigner de la fatigue historique de tout un peuple. Suzanne Jacob, prenant le contre-pied d'« À la claire fontaine » le fait sentir en montant le ton :

« Mais la neige a gelé a gelé les mémoires
Mes racines s'épuisent j'ai tant de mal à boire
[. . .]
Pourquoi chanter de si parfaits rosiers
Dans une terre qui a les poings liés
[. . .]
À la claire fontaine
Les Anglais se sont baignés
Ils n'ont point le coeur en peine
Ils mangent à notre rosier
À la sombre fontaine
Oui je me suis fait baiser
Mais je ne prendrai plus la peine
De jouer à la mariée . . .
À la rouge fontaine
Mon couteau va s'aiguiser . . . »

À la claire fontaine

Cette hargne, Félix Leclerc l'avait chantée aussi, dès 1970, en répondant aux soldats de la *Canadian Army* qu'il sentait en lui, entre la chair et l'os, malgré lui, « s'installer la colère » (« l'Alouette en colère »). Mais déjà « Le blues d'la métropole » de Michel Rivard chantait le désenchantement d'une Révolution tranquille avortée.

De sorte que la chanson québécoise qui a réalisé son indépendance n'aura pas réussi, tout comme notre poésie ou notre roman, à enclencher la libération d'un peuple toujours en péril de lui-même. « La rame » de Paul Piché traduit bien le cheminement lent, long, de la souveraineté politique du Québec : c'est toujours la guerre à finir entre l'homme canadien-français et l'homme québécois. Au risque de se répéter, des chansonniers comme Clémence DesRochers l'affirment : « C'est toujours la même chanson que je chante ».

Cette situation (celle du « non-poème ») entrave l'évolution sociale de la chanson québécoise. Il y a, certes, des préoccupations de cet ordre dans les mots de la trame sonore de notre chanson, Paul Piché, Claude Dubois, Suzanne Jacob en sont de beaux exemples ; mais l'avenir de la chanson québécoise apparaît maintenant directement lié à l'avenir du collectif québécois lui-même. Certains même, pour qui la question a été tranchée, retournent à « la plainte ininterrompue de notre propre impuissance à être » (Miron) ainsi qu'une Fabienne Thibeault avec *Les chants aimés* ou d'autres sont retournés à la chanson d'imitation (à ne pas confondre avec les influences). On peut même noter, à coups d'analyse, que la chanson française de France — et pas du tout la meilleure ou la plus moderne — a regagné du terrain dans les médias électroniques. Quant à savoir « quels groupes d'âges et quelles classes sociales la thématique de la chanson québécoise rejoint », c'est une question complexe qui relève de la sociologie de la chanson. À notre connaissance, il n'y a pas encore de groupe de recherche subventionné qui se soit penché là-dessus pas plus que sur la chanson québécoise comme telle.

Qui chante pour qui ?

Bruno ROY

> « Et être homme d'ici, c'est posséder ce pouvoir infini de renouveler sans y être asservi le sens de la réalité par le langage. »
>
> Jean MARCEL

La langue est un des points saillants du mouvement de contestation au Québec et constitue le noyau autour duquel gravite ce qu'il conviendrait d'appeler le « parti culturel » : artistes, intellectuels, romanciers, dramaturges, poètes, chansonniers. Il s'est agi pour eux de mettre la conscience à vif en décapant l'histoire, mais aussi d'amener cette conscience à maturité.

Or, la fin des années 50 a indiqué un glissement de la culture française. Un renouveau passionnant mais d'une extrême lenteur comme un choc culturel à rebours s'est imposé. Il a fallu réapprendre à parler de soi. Les Québécois ont mis beaucoup de temps à comprendre cette exigence.

Que la chanson québécoise soit apparue dans ce contexte de changement social prouve bien qu'elle devait posséder un caractère de nécessité. Là-dessus, Gilles Vigneault est explicite : « Six millions d'individus parlant presque français en Amérique sont par eux-mêmes une anarchie qui réclame qu'on le dise[1] ». Il y a qu'au Québec la langue ne cesse de faire allusion à la question nationale. En même temps que le roman ou le théâtre, la chanson québécoise est devenue le lieu public d'un débat sur le langage pour, comme dit encore Vigneault, situer les choses de la même façon. Le peuple a besoin de son langage pour accéder à sa propre existence, même précaire. « C'était l'époque, écrit Robert Charlebois, où quand on prononçait le mot québécois on avait les yeux ronds des enfants qui prononcent le mot cul pour la première fois[2] ».

Les premiers chansonniers s'exprimaient au nom d'un groupe social, nommément le groupe québécois. C'est ainsi que leur instinct d'appropriation a réinventé le pays selon une dimension poétique. Les chansonniers ont fait leur ce vers d'Éluard : « Je suis né pour te nommer ». Vigneault a sa propre formule : « Nommer, c'est donner une âme ».

1. Marc GAGNÉ, *Propos de Gilles Vigneault*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc, 1974, p. 26.
2. Marcel SABOURIN, *Chansons*, préface de Robert Charlebois, Montréal, VLB, 1974, p. 12.

Le langage des premiers chansonniers s'est investi d'une thématique nouvelle axée sur la nomination des lieux et des choses. Leurs chansons ont réinvesti la réalité à partir d'une nouvelle vision de cette même réalité. Témoigner par la parole de l'homme québécois, c'était, en 1960, recommencer, pour soi, l'acte primordial du langage. Il y avait une nécessité de la parole basée sur une appropriation collective du langage. Ainsi la géographie acquérait de nouvelles dimensions. Son espace fut redéfini à même les noms de lacs, de forêts, de villages, de rivières. Un espace physique défini par des éléments naturels : forêt, eau, sous-sol, climat, saisons, espace, richesses naturelles, etc. Nommer était alors un acte de possession. Du cri essentiel à l'éclatement de la parole, de grandes images se sont imposées : celle de la froidure et de la vastitude du **pays** (axe temps-espace), celle de l'arbre-racine debout, celle de la terre née du labeur quotidien, celle du pays lyrique associé à la femme, celle du fleuve voyageur, etc. La chanson a réinventé le langage lyrique d'ici et a refait à neuf la vision de notre identité collective.

Avant même d'être une chanson tout court donc, avant même d'être une chanson politique, la chanson au Québec fut poétique. Car à chacune des étapes de son développement, la chanson québécoise, dans son existence, correspond à un état de société. Et les trois dernières décennies (1960, 1970, 1980) ne peuvent apporter une seule et même réponse à cette même question : Qui chante pour qui ? Des mots pour nous dire. Jamais les mêmes. Toujours les mêmes. Au centre du débat : la rupture des artistes avec le peuple, le retard d'une culture par la folklorisation de nos symboles, l'accès à la modernité, la reconnaissance de notre espace américain, la nécessité d'une conscience universelle, la confrontation des modèles culturels, la revendication politique. Quel avenir envisage-t-on pour la chanson québécoise ? Quels seront ses rapports avec la langue ? S'agira-t-il d'arracher des décisions dans le plus lucide questionnement plutôt que de provoquer une catharsis ? Car les mythes du langage folklorique et du français international ont été, dans la chanson, démasqués. Celle-ci n'a-t-elle pas été un grand acte collectif qui a accompli l'affirmation ?

La première chanson

L'importance de l'art de dire et de chanter tient depuis longtemps à l'intérêt que représente l'expression qui ouvre inévitablement sur la poésie. Depuis toujours, la chanson s'est transmise par la tradition orale qui, par essence, n'est qu'un art de variantes et de variations. Quant aux auteurs de chansons traditionnelles, plutôt illettrés, ils ont une notion largement conventionnelle de l'usage de leur langue et pensent le plus souvent avec des membres de phrases qui peuvent, à première audition, paraître maladroits. En fait, l'authentique créateur de chansons folkloriques ne pense pas avec des mots mais avec des images. Ce qui n'empêche pas un artiste populaire davantage cultivé comme Lionel Daunais de prolonger, dans ses propres chansons, l'esprit folklorique. « Je voulais, disait-il, faire des chansons canadiennes et non des chansons françaises. J'essayais de donner une couleur locale en employant des mots ou des expressions d'ici, sans aller carrément dans le folklore cependant. Je me servais de la structure folklorique parce que je voulais donner un air québécois[3] ».

3. Benoît L'HERBIER, *La chanson québécoise*, Montréal, éditions de l'Homme, 1974, p. 47-48.

Avec Lionel Daunais, avec Ovila Légaré, avec Oscar Thiffault, sans oublier la plus connue, la Bolduc, les chansons, de plus en plus, touchaient à des sujets d'ici. Leur langue se fondait sur l'association tantôt lyrique, tantôt humoristique du langage et des bons sentiments. À la manière de Jean Narrache, par exemple, l'écorce rugueuse cachait les fibres d'une langue bien vivante et pourtant bien française. Plus profondément à travers leurs chansons, ce qui était respecté c'était le caractère même de la tradition orale. C'était aussi, plus précisément, le caractère même de la langue française.

« Je vous dis tant que je vivrai
J'dirai toujours moé pis toé
Je parle comme l'ancien temps
J'ai pas honte de mes vieux parents
Pourvu que je mets pas d'anglais
Et je nuis pas au beau parler français ».

La chanson du bavard, La Bolduc

Avant les années 60, la chanson canadienne d'expression française était une chanson écrite en français par des gens de chez nous. À l'époque de Jacques Normand (La parade de la chansonnette française), de Fernand Robidoux (Le concours « La feuille d'érable »), de Robert L'Herbier (Le concours de la chanson canadienne), il fallait démasquer la menace d'américanisation des masses canadiennes. La nécessité d'écrire des chansons en français s'imposait publiquement car il ne fallait plus vivre notre culture par procuration[4]. « Il me fallait, disait Robert L'Herbier, du matériel canadien-français, québécois. Et la meilleure façon d'en trouver à cette époque, c'était d'en écrire soi-même[5] ».

En 1960, on assiste à un élargissement de la poésie et à un nouvel accueil de la parole, et par conséquent, à son éveil collectif. Pour Gilles Vigneault, la chanson d'ici aura été l'occasion de la première rencontre de la population avec l'art du langage.

Cette nouvelle forme de langage, celle de la chanson poétique, devient le lieu d'une mutation collective. « Quand un homme émerge de son mutisme séculaire et prend la parole », affirme Gaston Miron en parlant de Georges Dor, « il renouvelle la perception que nous avons de nous-mêmes et de notre vision du monde[6] ». Le chansonnier s'est donné pour fonction de formuler la force spécifique de notre parole collective. Là-dessus, notre chanson est claire : tout cela, c'est nous autres :

« Je vous répéterai
Vos parlers et vos dires
Vos propos et parlures
Jusqu'à perdre mon nom, »

Les gens de mon pays, Gilles Vigneault

4. Souvent une chanson américaine passait par la France pour nous arriver en version française. Les artistes de chez nous n'écrivaient même pas les paroles françaises d'une chanson américaine. Plusieurs chantaient des versions de versions.

5. Benoît L'HERBIER, *La chanson québécoise*, p. 57.

6. Georges DOR, *Si tu savais . . .*, préface de Gaston Miron, Montréal, éditions de l'Homme, 1977, p. 7.

Mais la chanson française était encore dans la peau de l'artiste québécois. Ainsi l'écart entre la parole et la réalité reposait sur l'absence d'une identité collective spécifique assumée. À leurs débuts, Diane Dufresne et Pauline Julien s'efforçaient de parler un français correct et toutes deux se sentaient ridicules d'avoir un accent québécois. Quand Pauline Julien chantait *Bozo-les-culottes*, elle était incapable de dire « toué » :

> « De peur qu'en aurait d'autres comme toué
> qu'auraient l'goût de r'commencer »
>
> *Bozo-les-culottes*, Raymond Lévesque

Elle aura pris deux ans à le prononcer. Cette anecdote est fort révélatrice d'une forme de découverte de sa propre spécificité que trop souvent l'on se refusait de reconnaître. Mais cela vint. Voici qu'un petit peuple d'origine française vivant en Amérique du Nord — c'était la définition même des Canadiens français — décida de se rebaptiser Québécois. Voilà comment notre chanson qui a rendu compte de nous-mêmes en québécois fut le premier véritable espace culturel de notre conscience collective.

La culture française cependant ne disparaît pas pour autant. La marque reste vive. En effet, les premiers textes de chansons, dans la tradition lyrique française, confirment une intime fréquentation avec l'art poétique traditionnel. Les vers sont polis, ciselés, parfois recherchés, traduisant plus souvent « une émotion mieux exprimée que sentie ». L'écriture de nos premiers chansonniers est en réalité plus littéraire que musicale, c'est-à-dire plus française qu'américaine. Par ailleurs, nombre d'éléments du discours qu'ils tiennent proviennent de la source populaire. Versification, archaïsmes et tournures médiévales de la langue abondent. Les mots sont à la source même de l'histoire. « Langage de mon père et patois dix-septième » chante encore Vigneault.

Dans l'optique d'une forme d'art essentiellement esthétique par la qualité de l'harmonie, la chanson tentait souvent la voie littéraire. Mais cette voie restait insuffisante parce qu'elle n'arrivait pas, en regard de l'Amérique, à répondre à cette question : chanter quelle langue ? Car ce qui s'était produit jusque-là, c'était une espèce d'appropriation du langage parlé par le langage littéraire. De fait, la langue populaire était réinvestie dans la langue poétique. Vigneault ne reproduit-il pas, par exemple, les ellipses propres à la structure médiévale de la langue ? Ne récupère-t-il pas le langage littéraire par le langage usuel ? Et même populaire, son langage n'est pas perçu comme une résistance à la recherche formelle. Comme le modèle littéraire de la chanson poétique s'appuyait sur la tradition de la grande école française, c'est très difficilement que les chansonniers se sont dégagés des structures de la poésie écrite, et plus encore de ses formes traditionnelles. « Leurs chansons, écrit Yvon Daigneault, semblent des poèmes inédits auxquels on aurait greffé une sorte de récitatif monotone. La dimension sonore qui doit achever le poème est habituellement artificielle et mal intégrée[7] ».

---

7. Yvon DAIGNEAULT, « La chanson poétique » dans *Archives des lettres canadiennes*, Montréal, tome IV, 1969, p. 220.

« Encore des mots
Qui s'pavanent sans vouloir se taire
En compliquant le vocabulaire »
Encore des mots, Plume

L'on reprochait aussi à la chanson poétique son caractère abstrait. Pourtant, Jean-Pierre Ferland, en parlant des premières chansons, disait qu'elles contenaient une écriture canadienne-française internationale et francophone. Pour lui, il importait d'être québécois dans le sens français du mot, d'où l'importance de ne pas faire provincial ou folklorique. Le problème restait entier : les mots quand ils conservent leur sens « français » trahissent une abstraction de la réalité d'ici : faubourgs, trouvères, cafard, berge, bitume, béchamelle, mortadelle, java ; autant de mots que Ferland, Gauthier ou Léveillée ont employés mais qui ne suffisaient pas à l'expression des réalités québécoises.

D'autres diront que les premiers chansonniers n'ont pas craint d'employer des mots de chez nous. L'on pense à Raymond Lévesque, Jean-Paul Fillion ou Clémence DesRochers. N'ont-ils pas, prétendait-on, utilisé les mots des petites gens dans le respect de la vérité quotidienne ? N'ont-ils pas rejeté les termes savants qui font les grands débats ? N'ont-ils pas employé des mots palpables ? Le débat ne faisait que commencer. La recherche du concret, c'est-à-dire du présent, donc du moderne, commandait un refus d'évasion, c'est-à-dire un refus d'abstraction. D'une certaine façon, la langue, départie de son statut littéraire, permettra au texte de chanson de redevenir un texte de parole. Le souci est là et nécessaire : communiquer et rejoindre le réel d'ici.

Chanter quelle langue ?

Ne pouvant tout simplement pas s'inscrire en dehors de son temps et de son lieu, l'abandon d'une langue littéraire réelle caractérisée par l'arrivée, dans la chanson québécoise, d'une langue populaire moderne autant qu'urbaine est vue par les uns comme une dérive et par les autres comme une libération. Ce phénomène a rejoint un courant culturel plus prononcé qu'a, par exemple, symbolisé la thèse de *Parti pris* : le joual, c'est une libération publique, la première car la parole est à tous, ce que ne peut être la langue littéraire.

Avec *Le cassé* de Jacques Renaud (roman), *Les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay (théâtre) et *L'Osstidshow* de Robert Charlebois (chanson), les créateurs québécois auront, selon certains, glorifié, en le transcrivant, un langage fait d'élisions, de simplifications, de relâchements syntaxiques et grammaticaux, de consonnes escamotées ; le sens des mots est trahi. On est devant un langage truffé d'anglicismes, d'archaïsmes, de barbarismes, de sacres, de diphtongaisons, un langage dont la prononciation reste négligée et le vocabulaire réduit. Il y a pourtant dans le parler joual des faits de langage qui attestent le caractère historique, sociologique ou géographique d'une variété linguistique précise : celle appartenant à la langue populaire. De plus, les réalisations phoniques du joual, par exemple, même si elles ne respectent pas les catégories grammaticales, appartiennent au système phonétique de la langue française. Et même si *L'Osstidshow* a volontairement perturbé les convenances syntaxiques, nombre d'analystes n'ont pas su voir dans ce spectacle collectif

la crise et de la chanson et de la société. Certes, ce spectacle n'est pas venu seul, il est inséré comme à l'époque des *Belles-Soeurs* ou du *Cassé* dans un contexte culturel et social soutenu de discours pluralistes et multiples. La chanson québécoise est apparue à une époque de rupture : elle est contemporaine des grands bouleversements sociaux qu'a amenés la Révolution tranquille. Quant à lui, *L'Osstidshow* a mis la chanson d'ici en relation avec son histoire et aussi, peut-on le penser, avec l'histoire de certains concepts liés à son évolution : concepts littéraires, linguistiques et musicaux. La chanson ne fait plus l'unanimité.

« Chaqu'fois qu'tu m'dis je t'aime
Ch'trouv' don qu'ça fait kétaine
Moué ch'trouve ç'a beau être vrai
Moué ch'trouve qu'çé trop français
T'a beau m'dire que çé normal
M'jurer que çé pas du joual
Comme langue sentimentale
Moué ch'trouve qu'ça fait local
Y m'semble qu'un I love you
S't'un bag tell'ment plus doux
Qui m'rouve lé-deux z-oreilles
Sus l'beat universel »

L'Américaine, Pauline Julien

Ce qui fut perçu comme un excès de langage dans *L'Osstidshow* (perçu aussi comme une provocation) et dans les chansons qui suivirent (celles du Capitaine Nô, de Plume, d'Aut'Chose), c'est d'abord la manière de traiter le texte poétique. L'on rompait avec les normes de la chanson dite à texte. Le changement qui est mis en évidence est essentiellement linguistique et musical. En fait, ces chanteurs donnent à voir ce changement sans avoir recours à d'autres moyens que ceux de la chanson et du spectacle. Leurs chansons expriment de la manière la plus directe le changement qui s'opère sur le plan de l'écriture et sur celui de la musique. Leurs chansons annoncent mieux que n'importe quel commentaire métalinguistique les chansons futures, celles par exemple des groupes québécois Beau Dommage, Harmonium, les Séguin, Jim et Bertrand, sans oublier Octobre et Offenbach. Cette chanson désigne, avec les moyens les plus appropriés, ce qui fait basculer les paroles et la musique dans une autre époque, un autre style. Robert-Guy Scully avait déjà noté cette exigence : « Les paroles de nos chansonniers sont également intéressantes : mais le propre de la chanson bourgeoise, c'est de faire passer les paroles d'abord et ce n'est pas de ce bois que l'on bâtit un art populaire durable, en Amérique du Nord[8] ».

La linéarité des textes, la simplicité des paroles, la pauvreté du vocabulaire, l'imprécision des termes, la naïveté des idées, tout cela a créé, il faut bien le reconnaître, une espèce de conformisme du mal parler :

8. Robert-Guy SCULLY, *Le Devoir*, 17 mai 1975, p. 9.

« Aujourd'hui j'me décide
À chanter en joual
Je suis cool, je suis cool
Je suis cool »

Je suis cool, Gilles Valiquette

« J'savais pas quoi faire
avec c'maudite musique-là
Qui couraillait dans ma voix
J'y ai mis quèqu'mots d'même
en mélangeant dans l'même plat
un p'tit peu d'bossa-mota avec »

Bossa-mota, Plume

Le joual qu'on trouve dans nos chansons, pense Doris Lussier, escamote la nuance, la précision. Il écrit que la langue de Robert Charlebois, c'est « du franglais infect qui se parle dans la rue et dans les usines ». Vigneault lui-même considérait que le joual, c'est une mauvaise expérience que le français a vécue au Québec : « Le joual est le résultat tangible de l'aliénation politique et commerciale d'une langue par une autre. Si c'est devenu la langue d'un grand nombre de gens de chez nous, c'est qu'il y avait un grand nombre de gens aliénés politiquement et commercialement par d'autres[9] ».

La question était là : où commence et où s'arrête le joual ? Quand Ferland écrit « ousque », écrit-il en joual ? Et quand il écrit « poubelle », écrit-il en français ou en québécois ? L'occasion est là de confondre langue et chanson, langue et oeuvre. Martinet, que cite Jean Marcel, dit ceci : « On aurait tort d'attribuer à la langue ce qui n'est qu'une réussite personnelle à partir de matériaux qui étaient à la disposition de tous. C'est l'oeuvre qui est belle en son unicité, ce n'est pas la langue[10] ». Dans cette logique, ce sont les chansons de Vigneault, Charlebois, Dufresne, qui sont belles et non la langue que chacun utilise. Écoutons encore Vigneault qui poursuit, à sa façon, le même raisonnement que Martinet : « Un jeune chansonnier s'imagine souvent, à tort, qu'il est plus facile et surtout plus compréhensible et plus rentable sur le plan de la popularité d'écrire en joual que d'écrire en parfait français. Il faudrait bien qu'il comprenne un jour que c'est faux ! Et qu'il faut pour écrire en joual une chanson de même calibre, une connaissance supérieure de la syntaxe française . . . c'est beaucoup plus difficile pour moi d'écrire une chanson en joual qu'en français pur . . .[11] »

Certes, la langue du joual est plus urbaine, plus dialectale. Par l'outrance de leur langage, certains chanteurs (Charlebois, Dufresne, Plume, Francoeur) ont-ils compromis l'affirmation d'une identité distincte en Amérique du Nord ? Ont-ils cessé le combat collectif de notre survivance ? Mais est-ce là la bonne question ?

9. Gilles VIGNEAULT, *Le Devoir*, 14 mai 1977, p. 20.
10. Jean MARCEL, *Le joual de Troie*, Montréal, éditions du Jour, 1973, p. 212.
11. Lucien RIOUX, *Gilles Vigneault*, Paris, Seghers, 1969, p. 31.

« À porte de mes chansons
Chu le Elvis du Faubourg à m'lasse
Chu pas icitte pour faire la piasse
J'me force pas pour chanter en joual
J'chante comme le monde parle »

Ambulance Francoeur, Lucien Francoeur

Le Québec, disait Gilles Vigneault à Jean Royer, c'est un langage toujours changeant. Et à travers toutes ces questions de langue, de langage, c'est le colonialisme culturel qui subit son procès. L'histoire nous donne les points d'ancrage de ce procès : ailleurs qu'en Amérique, le français est une langue de prestige ; en Louisiane, en Acadie, au Québec, le français fut perçu comme une langue de défaite. Notre langue nous identifiait comme vaincus. « Nous sommes intéressants, déclare Vigneault, à titre de symbole du cri de liberté poussé par l'Amérique, et, dans le sens exactement contraire, par les peuples qu'elle opprime[12] ».

À sa manière, dans tous les milieux d'expression, le joual était devenu un instrument linguistique et culturel de combat. Il ne voulait que souligner que nous parlions une langue diminuée. Idéologiquement, le joual devait permettre l'expression viscérale de ceux qui n'ont jamais parlé. Dans la chanson, l'emploi systématique du joual a servi de forme à la composante qu'est le message. Chez Charlebois, par exemple, l'onomatopée règle le *beat* car les mots, en français correct, sont inaptes à remplir les exigences du rythme. Le joual lui sert de rythme comme le piano, de musique. Depuis Charlebois, le « son des mots » importe davantage que le « sens des mots ». Bien sûr, il ne faut pas éliminer qu'il s'est agi, dans la chanson québécoise, d'un rejet grossier de la langue académique comme forme de domination et de contrainte.

« Dans l'temps que j'faisais peur aux Français
D'autres qui trouvent que l'joual c'est ben laid
Pi qui chialent quand j'chante en anglais »

Qué-Can Blues, Robert Charlebois

« Et pouvoir tout nu crier à la terre
Qu'on n'est ni de France ni d'Angleterre »

Presqu'Amérique, Robert Charlebois

La chanson permet à chacun de « parler » sa langue, celle que l'on dit près des gens à qui l'interprète s'adresse. Cette langue n'a rien de commun avec le « franglais des usines ». Les chansons découvrent sous les mots, neufs ou anciens, urbains ou populaires, l'âme d'un peuple qui change. Une langue comprise de tous ne doit pas nécessairement être une langue réprouvée. Louis-Paul Béguin, à cet effet, a compris que notre chanson moderne ne relevait pas d'un anarchisme culturel volontairement entretenu. « La chanson en français, dit-il, venant du Québec, est parfois influencée dans ses paroles par certaines manières de parler et on y retrouve archaïsmes, anglicismes et tournures particulières du langage québécois. Ce n'est que normal et

12. Marc GAGNÉ, *Propos de Gilles Vigneault*, p. 88.

tant que la syntaxe et le vocabulaire ne tombent pas dans l'exagération du dialecte joualisant, la chanson québécoise est en mesure de nous faire connaître à l'étranger, dans toute la francophonie[13] ».

Le prix du Premier ministre français pour la propagation de la chanson française (section chanson), qu'ont respectivement reçu Beau Dommage et Diane Dufresne (et combien d'autres prix internationaux) semblent confirmer les espoirs de notre linguiste. « Ce prix », va jusqu'à expliquer le parolier de Diane Dufresne, Luc Plamondon, « est une consécration officielle par le gouvernement français de la langue que nous écrivons et que nous chantons chez nous. Et ça en bouche un coin à ces messieurs Beaudry et Béguin et autres puristes du Québec qui nous accusent constamment de ne pas écrire une langue internationale[14] ».

Cependant, il n'est pas si évident, pour un auditeur ou un lecteur français, que la compréhension de la « langue québécoise » coule de source. Dans le livre consacré à Gilles Vigneault par Lucien Rioux paru chez Seghers, on a préparé un glossaire assez imposant « pour mieux entendre Gilles Vigneault » comme dit l'auteur. Ce même Rioux, pour le compte des mêmes éditions, a fait l'adaptation « en français » de quelques chansons de Robert Charlebois. Ce qu'il a réalisé illustre puissamment l'écart sémantique qui existe dans certains vers de la chanson originale et ceux « corrigés » de la version française. Rioux reste incapable d'illustrer l'originalité de notre langue.

Les pieds dans même bottine
Les mains pleins d'pouces
Ça joue avec son p'tit change
(. . .)
Quand j'vas sa Main
J'mange des guédilles
(. . .)
M'a vous pitcher mon set de drum

T'as les pieds dans l'même sabot
Les mains dans les poches
Il joue avec son petit jouet
(. . .)
Quand j'vais sur la grande rue
J'mange des saucisses-frites
(. . .)
J'vais vous balancer ma batterie

Cet essai d'adaptation nie l'atmosphère « québécoise » de la réalité nord-américaine dont rendent compte les chansons d'ici. Faire abstraction des origines géographiques ou culturelles de telle ou telle manifestation de la langue pourrait bien être une forme de colonialisme. Dans les exemples cités, préférer l'adaptation de Rioux aux chansons intégrales de Charlebois, c'est donner son accord à l'impérialisme culturel français en niant toute variante géographique à la littérature « pari-

13. Louis-Paul BÉGUIN, *Un homme et son langage*, Montréal, éditions L'Aurore, 1977, p. 97.

14. Luc PLAMONDON, *Le Devoir*, 12 février 1977, p. 27.

sienne ». Une chanson francophone est-elle de droit française ? Nous souhaitons que non. Je partage ici la même préoccupation que Jean Marcel : le problème est de taille, car l'activité de la langue porte précisément sur les mécanismes proprement internes de l'utilisation d'une langue spécifique, en l'occurrence le français. C'est exactement ainsi que Jean-Pierre Ferland voit les choses : « Ce que j'ai de typiquement québécois, c'est probablement l'écriture. Je me sers de mots qui sont français, mais je « phrase » d'une façon différente des auteurs français. [. . .] Ma sensibilité était française. Au niveau de ma tête, pas de ma peau. J'étais un chansonnier, je faisais des poèmes. Les Français en sont encore là. Mais ici, tout s'est mis à changer. Notre sensibilité de la tête est venue en collision avec le rythme du rock américain[15] ». Ce niveau de conscience s'est élevé à celui d'un créateur en accord avec lui-même et avec son milieu. L'effort de Ferland en est un de synthèse entre la langue française et la musique américaine.

Chez Luc Plamondon, on trouve le même effort de synthèse. Son rapport à la langue est très québécois sans être joual. Parce que Plamondon ne veut pas être un parolier comme Pierre Delanoé en France. C'est lui-même qui le dit : il veut être un auteur. « Ce qui m'excite dans l'écriture, c'est la transposition du langage parlé. Je n'ai jamais écrit quoi que ce soit pour être lu, j'ai toujours écrit des choses faites pour être entendues. [. . .] Écrire ‹ cours pas trop fort › au lieu d'écrire ‹ cours pas trop vite ›, n'a plus rien à faire avec le joual, mais c'est manifester qu'on ne va plus chercher son écriture dans une langue parlée par d'autres, mais dans le langage que nous parlons[16] ». Dans la chanson, la référence n'est plus le « bon usage », mais l'usage tout court. Ce faisant, la chanson réinvestit le langage d'ici d'une valeur qu'il ne possédait pas.

Une fois distinguée la différence des tournures syntaxiques avec le système morpho-syntaxique, la syntaxe des chansons de Plamondon n'a rien de contraire au système morphologique et syntaxique du français de tout le monde. Le langage, pour reprendre Jean Marcel, n'imite rien d'autre que le langage, non le réel. Quand les Séguin écrivent « dormir en paix » au lieu d'écrire l'habituel dormir ensemble, ils ajustent les mots à leur portée, donc à leur vision. Dans certains milieux, il fut de bon ton d'attribuer à la langue populaire les mêmes défauts qu'au joual. De plus, nous n'avons pas une chanson particulière en Amérique du Nord parce que nous parlons ou chantons joual, mais parce que nous parlons et chantons français. Les phonèmes du joual sont des phonèmes français qui participent au système phonologique de la langue française. Ce n'est pas la chanson qui a fait exister le problème du joual. Dans ce contexte, la chanson d'ici a plutôt rempli une fonction de la langue : communiquer.

Depuis Charlebois, ce qui a changé ce sont les conditions mêmes du langage. Le virage dans le sens du rythme a bouleversé les rapports entre la chanson d'inspiration folklorique et la chanson québécoise moderne. La première faisait de la langue populaire un usage usuel et fréquent alors que la deuxième voulait traduire un

15. Jean-Pierre FERLAND, *Québec-Presse*, 3 juin 1973, p. 23.

16. Luc PLAMONDON, *Perspectives, La Presse*, 19 mai 1973, p. 4.

enracinement plus prononcé dans la réalité d'ici. L'évolution de la langue s'est donc inscrite dans la volonté des auteurs de chansons d'écrire ce que nous sommes comme nous sommes.

Presqu'Amérique

Si pour se parler entre nous, on a fait appel aux chansonniers ; pour sentir la musique, on a fait appel au rock. De Charlebois à Francoeur, de Dufresne à Pagliaro, de Beau Dommage à Offenbach, de Garolou à Corbeau, le fait est acquis : la chanson québécoise est dans le sens de la musique moderne. Son évolution a provoqué la conscience afin de rendre vraisemblable le monde dont il est question en 1980. La frontière de la langue a été franchie. Car si le français est mal approprié au rock, ainsi que d'aucuns le pensent, nous imaginons aussi que, même en anglais, on ne peut chanter n'importe quoi sur une musique rock. Afin de particulariser une expression, il faut que la langue le suggère et que le groupe s'y reconnaisse. La chanson québécoise doit sa réussite à ce qu'elle pouvait rivaliser avec d'autres modèles. Et ce sont particulièrement les groupes québécois qui en ont fait la preuve. Avec eux, les années 70-80 dans la chanson québécoise auront été celles de la « disparition du complexe du langage ». « On a cru longtemps, note le linguiste Béguin, que le français n'avait pas les moyens (phonèmes) de rendre le son rock. Pourtant, les voyelles sonores, les nasales dont dispose notre langue, peuvent servir[17] ».

Depuis, le Québec a suivi le reste du monde et, peut-être, par son aspect linguistique, l'a-t-il devancé. Nos auteurs de chansons n'ont-ils pas été les premiers de toute la francophonie, malgré certaines maladresses, à faire du rock avec des paroles françaises ? « Les inventions francophones d'un groupe comme Offenbach », écrit Pierre Voyer dans *Le rock et le rôle*, « ont rejoint l'ensemble de la production rock et blues sans jamais altérer le noyau mythologique. Malgré certaines finesses comme « câline de Blues », les textes rock en français sont généralement restés fidèles au canon esthétique d'un phénomène universel dont la langue est l'anglais[18] ».

L'avènement du rock moderne a bouleversé certaines notions de la chanson traditionnelle. La musique rock entre dans le corps, la musique française passe par l'intellect. Beau Dommage, par exemple, a employé une langue populaire qui reflète une certaine jeunesse des quartiers de l'est de Montréal. Moins excessif qu'Aut'Chose, le contenu de leur langue est plutôt affectif, sans véritable souci d'intellectualisation. Chez d'autres, des textes et des mélodies simples ont servi d'indicateurs pour une recherche musicale qui dépasse la structure simple. Certaines pièces de certains groupes québécois, Harmonium, par exemple, sont devenues des portes ouvertes à de longs développements musicaux. Avec une certaine distance, on voit mieux maintenant que leurs paroles, au détriment du texte, ont servi de fond sonore au rythme qui s'exprimait. Leurs paroles étaient sans exigences internes et leur efficacité dépendait de leur environnement musical contrairement au groupe Octobre dont la qualité des textes les rapprochait de l'écriture des premiers chansonniers. Heureusement, toutefois, les groupes québécois ne nous ont jamais ramenés à

17. Louis-Paul BÉGUIN, *Un homme et son langage*, p. 98.

18. Pierre VOYER, *Le rock et le rôle*, Montréal, Leméac, 1981, p. 119.

l'époque, pas si lointaine, du yéyé où des paroles insignifiantes voisinaient avec des rythmes échevelés commandés par la mode. Chez des groupes comme Beau Dommage, comme les Séguin, comme Jim et Bertrand, on constate un réel et long travail de poétisation des chansons « pop ». À l'inverse, il y a chez Sylvain Lelièvre une actualisation plus moderne de sa musique combinée à une utilisation plus populaire de la langue de ses chansons.

« Prends pas ça mal, j'aime encore tes poèmes
Mais c'est fini le trip des boîtes à chansons
Faut penser gros pour détruire le système
Pi les Anglais y'a rien à faire ils l'ont
(...)
Mon seul pays maintenant, c'est la musique
Pi la Musique c'est les États-Unis
Viens faire un tour avant d'être folklorique
Tu verras ben si c'est vrai c'que j'dis »

Lettre de Toronto, Sylvain Lelièvre

D'aucuns le pensent, la préférence française va au texte, la tendance actuelle va à la musique. L'un des traits particuliers de la langue française est, dit-on, de ne pas avoir d'accent tonique. Voilà pourquoi il ne pourrait y avoir du rock français. Ce qui fait que la chanson « en français » serait moins rythmée et qu'elle correspondrait moins au tempérament des jeunes francophones, y compris donc des Québécois. Or, parce que des jeunes unilingues français, le plus souvent des Québécois, préfèrent écouter des airs « pop » en anglais, on crie à l'agonie de notre « culture particulière » en Amérique du Nord, et plus dramatiquement, à l'agonie de notre identité dont on croit qu'elle ne pourra plus maintenir LA différence. La menace américaine est un des lieux communs de nos revendications traditionnelles.

« Quand je reviendrai par l'autre chemin
Vous serez Anglais ou Américains
Ou vous serez morts pour deux pas de folklore
Et quelques promesses d'or
Un pouce et demi en haut des États-Unis »

Presqu'Amérique, Robert Charlebois

Charlebois est clair : « Quand je chante en anglais, c'est grave. C'est un avertissement. La France, les Français reculent partout. Ils ont déjà perdu la Louisiane, ils vont perdre le Québec[19] ». L'impérialisme culturel français, cet ennemi du peuple, et son corollaire, l'impérialisme américain, l'ennemi de notre culture particulière, se confondent dans une lutte commune pour comprendre l'oppression dont sont victimes les Québécois. D'une part, la langue française, c'est la langue de la bourgeoisie ; d'autre part, l'infrastructure économique est anglaise, non française. C'est exactement ce raisonnement qui sous-tend le convaincant maintien de notre « différence » ontologique. L'argument est convaincant : le *dumping* américain n'est rien d'autre que la manifestation d'un impérialisme culturel dont l'empire, de plus en plus, pénètre le marché canadien et québécois.

19. Lucien RIOUX, *Robert Charlebois*, Paris, Seghers, 1973, p. 42.

Une récente étude sur la conscience linguistique des jeunes Québécois menée par le Conseil de la langue française constate, chiffres à l'appui, qu'ils s'abreuvent largement et librement à la culture anglo-américaine. La question ne cache pas les inquiétudes de Michel Plourde, président du Conseil : n'y a-t-il pas un divorce prévisible entre le français, langue de travail imposée par la Loi 101, et l'anglais, langue de loisir et de culture ? Du seul point de vue du comportement culturel des jeunes, l'écoute de la radio, la fréquentation de spectacles, l'achat ou l'emprunt de disques et de cassettes, plus le milieu est anglicisé, plus l'utilisation de l'anglais est nécessaire et effective. L'analyse de la situation est surtout révélatrice quant au phénomène culturel. Seul le théâtre serait une chasse gardée de l'expression en français. « De plus, l'engouement pour des spectacles de chanteurs anglophones touche tous les milieux d'enquête ; 35 à 45 % des jeunes de ces milieux disent assister à ces spectacles surtout en anglais ou en anglais seulement. La chanson anglo-américaine marque avec force la culture des jeunes à travers le monde, et les jeunes francophones du Québec n'y échappent pas[20] ».

Que la radio et l'enregistrement servent de locomotive aux industries du disque et du spectacle, personne ne l'ignorait. Mais selon qu'il s'agisse des disques et des cassettes, et non des livres, on constate une césure très importante dans l'utilisation de l'anglais selon qu'il s'agit de langue parlée ou de langue écrite. L'anglais correspond à la langue d'écoute. Ainsi le livre pénètre peu le marché des jeunes francophones, alors que la situation est bien différente avec l'enregistrement. « L'acquisition de disques ou de cassettes (par achat ou par emprunt) se fait dans une grande proportion en version anglaise dans tous les milieux d'enquête. Cependant, plus le milieu est anglicisé, plus les jeunes consomment en anglais. Dans les milieux plus francophones (Québec, Jonquière et Montréal francophone), la proportion des jeunes qui acquièrent des disques ou des cassettes surtout en anglais ou en anglais seulement varie entre 40 et 46 %. Dans les milieux mixtes, cette proportion joue entre 58 et 66 %[21] ».

Derrière ces considérations, deux axes de comportement culturel s'établissent autour d'une conception dualiste de la culture qui remonte à de vieilles oppositions : ville-campagne, moderne-ancien, anglais-français. Si l'on considérait la langue d'écoute, principalement l'anglais, comme une dynamique nécessaire à notre culture, son caractère binaire pourrait disparaître au profit d'une compréhension nouvelle des comportements et des attitudes culturelles et dont la chanson québécoise, de Robert Charlebois à Lucien Francoeur, a fait, il me semble, la preuve. Bien sûr, on ne peut nier que les comportements linguistiques constituent aussi un des éléments de la conscience linguistique. On peut comprendre le Conseil de la langue française de se demander quel impact peuvent avoir les habitudes linguistiques des jeunes francophones sur les jugements qu'ils portent sur la situation linguistique du Québec et sur les idéaux collectifs reliés à la sauvegarde de la culture française québécoise. Ici, le point de vue du créateur, en l'occurrence Lucien Francoeur,

20. Dossiers du Conseil de la langue française, *Conscience linguistique des jeunes Québécois*, études et recherches, tome 1, n° 9, 1981, p. 46.

21. *Ibid.*, p. 49.

viendra éclairer nos positions. Pour notre rocker montréalais, qui l'a toujours ressenti, le décalage social et culturel entre Montréal et l'ensemble de la province a déterminé sa démarche créatrice tant du côté de la poésie que de la chanson. « Dès le départ, j'ai voulu rendre compte de l'expérience qui avait été la mienne dans la réalité nord-américaine du rock'n'roll et des mille et une nuits montréalaises. J'ai vécu mon évolution créatrice dans les multiples expériences de l'éclatement rock et de l'errance urbaine. [. . .] J'avais préféré la thématique du continent à celle du pays, trouvant dans la première une mythologie fidèle à la réalité nord-américaine, celle d'un Québec moderne, « montréalais » plutôt que « québécois », c'est-à-dire urbain plutôt que rural[22] ».

Ce que dit Francoeur, et avant lui Charlebois, c'est qu'une telle démarche n'a pas comme point de départ leur « différence ontologique » mais bien tout ce qui les relie à leur environnement. Les Québécois devront un jour se guérir d'être seulement « différents ». La spécificité de notre identité passe aussi par ce qui la compose dans ses ressemblances avec notre environnement culturel. Et la chanson a fait la preuve que nous n'avons rien perdu de notre « différence » culturelle en bénéficiant de l'influence américaine, qu'il ne faut pas confondre avec le *dumping* américain. La chanson qui nous a enracinés ne prétend pas, par son accueil de l'espace américain, rétrécir le territoire réel ou imaginaire de notre culture. « Nous ne serons vrais, » écrit Paul Chamberland, « que hors d'un universel qui consacre notre folklorisation ». Une chanson qui ne saurait ouvrir notre identité aux courants pluralistes de la culture ne serait qu'une triste opération partisane et stérile. On ne peut nier qu'à travers l'évolution de la langue, la chanson québécoise nous a fait passer des images folkloriques aux images contemporaines. Chez Charlebois comme chez Francoeur, la spécificité de l'expérience urbaine, c'est la modernité. Au regard du nationalisme, cette démarche n'est pas toujours comprise. Car ce que fuit, entre autres, Lucien Francoeur, c'est le statut de l'écrivain ou du chanteur du pays. « Il s'agissait pour moi de fuir l'exiguïté culturelle de la patrie, pour rejoindre la vastitude du continent. J'ai assumé cette rupture au risque d'être évacué de l'historicité littéraire du Québec. [. . .] J'ai toujours voulu écrire dans le sens de l'américanité qui était le territoire de mon errance. Cette américanité, on me l'a souvent reprochée, la trouvant néfaste pour l'émergence d'une identité québécoise conforme à une vague tradition folklorique[23] ».

Dans notre chanson, les exemples de Charlebois, Dufresne, Pagliaro ou Francoeur, l'exemple des groupes québécois, ont fait évoluer cette question de l'impérialisme américain : son *dumping* pervertissant, bien que réel, ne doit pas nous aveugler dans la défense de notre identité. Cela ne fait plus de doute : nous sommes une version française de l'Amérique. Le répéter ne suffit pas à nous définir « du dedans ». À cet égard, notre chanson est plus dynamique que l'argument de notre différence. N'embrasse-t-elle pas aussi ce qu'il y a de commun à d'autres cultures à commencer par cet « espace américain » qu'il faudrait bien voir, un jour, comme positif ?

---

22. Lucien FRANCOEUR, *Arcade*, printemps 1982, n° 1, p. 22.

23. *Ibid.*, p. 23.

Faire traverser notre nationalisme de valeurs américaines n'implique pas une tendance vers l'uniformité mais c'est reconnaître le territoire réel qui participe à notre culture. Notre francité américaine est certes moins dommageable que la préséance de la clause Canada sur la clause Québec ... La chanson québécoise parle d'une américanité à partager redonnant à la langue sa concrétude, c'est-à-dire ses espaces culturels réels. Et tout ce qui s'écrit ou se chante, notamment dans la chanson, accède au monde moderne en l'enrichissant. Dans ce sentiment américain qui nous habite constamment, il y a, dans notre chanson, la reconnaissance d'un dynamisme culturel favorable. À travers la question de notre identité collective, c'est notre signification américaine que nous découvrons. Une façon francophone d'être américain ne fait plus de doute. « Le sentiment américain, ici, écrit Yves Préfontaine, est homologue de ce sentiment européen que l'Europe tente d'élire comme l'un des fondements de son unité[24] ». C'est cette expérience intellectuelle que notre chanson a intégrée à l'expérience quotidienne, c'est-à-dire que l'opposition est moins grande entre la culture et la communication, entre le national et l'humain. Le monde extérieur est devenu partie intégrante de soi. L'hymne au pays réinventé, sous l'influence du langage renouvelé, devient le chant d'une naissance bien fragile mais réelle. Par delà l'immense influence de la culture américaine, la chanson québécoise, consciente d'elle-même, nous livre les signes d'un profond enracinement axé sur la conscience d'une Amérique plus étendue, plus universelle. Notre façon « francophone » d'être américains situe bien le combat quotidien de notre identité collective ; elle nous livre l'indice d'une prise de conscience nationale dont la double inscription dans la réalité tente de combler l'écart entre la culture québécoise et la société québécoise.

La chanson québécoise a rendu concrète notre identité, habitués que nous étions à une culture abstraite, c'est-à-dire exclusivement française et rarement américaine. Pourtant, bien avant l'exposition universelle de 1967, Stéphane Venne, alors chanteur, avait bien cerné l'impact moderne de la chanson québécoise : « ç'a été notre moyen de pénétration des cultures étrangères ». Notre chanson ne peut plus être l'expression de nos survivances folkloriques sinon elle cesserait d'être culturelle, au sens vivant du terme. L'espace nord-américain fait désormais partie de notre conscience collective.

Conclusion

Habituée, depuis 1960, à une vocation idéologique, la chanson peut nous aider à reconnaître notre situation objective, maintenant qu'elle nous a permis la revalorisation de soi. Sans nier le nationalisme, la chanson peut nous indiquer où se trouve le pouvoir réel. C'est ainsi qu'elle n'a pas épuisé son cycle de revendication. Si elle veut rester une chanson éveillée, la chanson devra être axée sur le dévoilement des rapports de domination. Elle devra chanter toutes les luttes. À l'exemple de certaines femmes dans la chanson, celle-ci réclamera des ruptures, non des compromis. Ainsi, Marie Savard ne se définit plus par rapport à la culture masculine. Elle prend sa place. Point. Son geste est idéologique, certes, et dans le milieu du *show-business* il est

24. Yves PRÉFONTAINE, *Pays sans paroles*, Montréal, éditions de l'Hexagone, 1967, p. 7.

subversif. Renée Claude avait déjà formulé le problème : « L'homme crée, la femme exécute ». Et quand la femme se met à écrire ses propres chansons, cela devient souvent une chanson de lutte, une forme à tout le moins subversive parce qu'il y va justement d'un changement de rapport qui vise, pour l'artiste féminin, à faire reconnaître le droit d'écrire, c'est-à-dire le droit à la création intégrale. Cette histoire de solitude, car c'est de cela qu'il s'agit, celle des femmes dans la chanson, reste à être mieux comprise. Interdire le droit de parole aux femmes c'est manipuler la culture, c'est aussi l'amputer de tout son dynamisme créateur. Et toute invitation au changement que la chanson fera sera un espoir de la gauche. En redonnant valeur de connaissance dans l'expérience usuelle et sociale du langage et de la communication, la chanson peut mieux rejoindre d'autres luttes. Elle n'a plus à douter d'elle-même. Mais voilà, tant que les vrais choix n'auront pas été faits, nous serons toujours « pendant la question ».

Depuis 1960, donc, cette partie de l'Amérique du Nord chante en québécois. Il est donc erroné de prétendre que la technique et la modernité aient tué le nationalisme auquel s'étaient identifiés les premiers chansonniers. Et si l'on veut parler précisément des groupes québécois, ce qui est clair dans leurs chansons, c'est que la question politique n'est pas étouffée. Leurs thèmes, la parole des femmes, l'écologie, la conscience universelle, illustrent davantage l'existence d'un nouvel ordre de contestation. Était absente, non pas la politique, mais une vision étroite de celle-ci : le nationalisme minoritaire de supplication. Il existe un nationalisme bien compris que le politicologue Daniel Latouche définit ainsi : une volonté d'en appeler au collectif afin de justifier l'imposition de son propre projet social. Ce nationalisme n'en est plus un de protestation, mais d'affirmation.

À cet égard, la chanson nous a donné l'exemple. Elle a conquis le terrain de son propre langage en assumant, à ce niveau, les démarches de ce processus historique de la chanson folklorique d'expression canadienne-française, la faisant devenir tout simplement québécoise. N'ayant plus à nous demander qui nous sommes, pour reprendre les paroles de Gaston Miron, nous explorons toutes les directions et tous les niveaux de langue de notre être au monde en québécois. La chanson nous a guéris de la gêne de ce que nous sommes. Elle a renouvelé notre langage. En fait, on refuse maintenant de parler une langue et d'en chanter une autre. En affirmant son langage, la chanson n'a pas seulement défendu des valeurs collectives, elle les a perfectionnées. Voilà ce qu'elle a permis : le réajustement de notre conscience devant une conscience plus large. Comme elle n'a plus à postuler son homogénéité, la chanson « en français » n'a plus à être un discours de légitimation. Car, au Québec, la langue qui se chante est la conscience de notre situation en Amérique du Nord. Elle hausse, à n'en plus douter, la singularité de notre parole à un dialogue universel.

La chanson dans la société québécoise

Denys LELIÈVRE

Les paroles que portent les musiques voyagent dans nos têtes avec la rapidité de l'électronique ! À la fois mélodie et rythme, phénomène de radio ou de spectacle, la chanson n'en reste pas moins un texte dont le pouvoir est immense. À l'occasion d'un travail de création au cégep, je suggérais de glaner des mots dans des poèmes ou des chansons. Eh bien ! c'est une formule toute simple d'une chanson de Pierre Bertrand, « on perd sa vie à la gagner », qui a eu la faveur dans un nombre impressionnant de travaux. La chanson excelle à saisir un moment social par une synthèse percutante d'expressions populaires.

Parce qu'ils nous glissent dans l'oreille quotidiennement par le truchement de la radio, nous nous rendons à peine compte que les textes de Luc Plamondon, notre auteur de chansons le plus prolifique, sont plus répandus que l'écriture de nos romanciers les plus lus ! Nous touchons là une différence fondamentale entre la chanson et la littérature. La chanson, par la nature de sa diffusion (le disque, la radio, la scène), est un art de l'instantanéité. La perception est fragmentée. L'univers d'un « auteur » n'a plus la même importance qu'en littérature. Mais le pouvoir des valeurs plurielles qui y circulent est immense.

La chanson est un art populaire de synthèse qui tend sans cesse à déborder ses propres limites. Elle sera multiforme. Il faudra donc éviter de la réduire, autant au niveau de sa forme qu'à celui de ses « thèmes » à un dénominateur commun rassurant. La chanson absorbe, intègre ! Ce n'est qu'en évoluant qu'elle reste un véhicule privilégié de l'imaginaire intime ou collectif. Toute l'histoire de la chanson québécoise est marquée, comme le décrivait Hubert Aquin dans *Prochain Épisode* à propos de toute notre société, par ce mouvement entre l'ouverture au monde et l'affirmation d'une originalité, véritable dynamique de renouvellement, mais tentation-hésitation qui compromet l'« identité collective ».

Au cours des années 60, en accord avec la quête d'identité culturelle de la société québécoise, les « chansonniers » chantent l'« enracinement ». Vers 1968, Robert Charlebois, qui illustre qu'il est possible de chanter en français sur une musique rythmée et électrique, et par la suite Pauline Julien et d'autres, expriment le quotidien avec la langue populaire. La chanson du Québec représente alors une vive affirmation linguistique.

Dans les années 70 la chanson permet de suivre à la trace l'évolution de la situation politique. Entre 1973 et 1976 plusieurs chansons de Vigneault (« Quand nous partirons pour la Louisiane »), Charlebois, Lelièvre, Julien, Forestier, Duguay reprennent la « question nationale » avec amertume ou ironie. Le projet global d'une

société plus autonome semble menacé. Leurs chansons crient la menace de l'assimilation linguistique. Au moment où le Parti québécois prend le pouvoir, nous assistons à une ouverture de la chanson aux minorités culturelles francophones hors Québec (l'Acadie, la Louisiane, le centre du Canada) et à un regain de la musique traditionnelle. Des chansons de Sylvain Lelièvre comme « La lettre de Toronto » et « Le chanteur indigène » rappellent toutefois d'une part, la situation toujours fragile de l'industrie de la chanson québécoise dans l'engrenage nord-américain et, d'autre part, la crainte que l'étranger fige l'« éveil québécois » dans un simple phénomène de folklore. La « question nationale » resurgit finalement en 1980 au moment du référendum, mais légèrement et avec cependant toujours la même génération des Leclerc, Vigneault . . .

Les années 70 sont la décennie de l'éclatement. Le « nationalisme » cède le pas à d'autres valeurs de transformation en apparence plus axées sur l'individu. La jeune chanson québécoise traduit les préoccupations des 20-35 ans (écologie, féminisme) auxquelles le « nationalisme » ne répond pas suffisamment. En 1975 des groupes (Beau Dommage, Harmonium, Octobre, les Séguin, Jim et Bertrand) reprennent avec force les valeurs de marginalité amenées par Charlebois en 68. Leur discours est fortement **écologique** : le « retour à la nature », la « famille humaine ». Leur musique est tantôt acoustique, pastorale, champêtre, tantôt rock et agressive. Nous observons à nouveau un lien étroit entre chanson et société. Dès 1976, dans *Où est passée la noce* ?, Beau Dommage regrette cependant le désir et la folie de 68. Des chansons de Fiori-Séguin affirment qu'il n'est plus nécessaire de retourner aux sources et qu'on peut rendre la vie dans les villes plus écologique. Au même moment, la société cherche à réinvestir les vieux quartiers. Enfin, Paul Piché établit un lien plus étroit entre écologie et politique en introduisant des thèmes nouveaux comme le problème de la santé en milieu de travail.

Plusieurs chansons témoignent du sentiment de vide face à une société qui éprouve de la difficulté à générer de nouveaux projets qui mobilisent. Et la ville s'impose alors comme un thème important. Dans *Passagers*, en 1978, la chanson de Beau Dommage « Le vent de la ville » décrit la routine de la quotidienneté urbaine, la difficulté de trouver un emploi stimulant et la tentation d'aller voir ailleurs. L'écriture de Michel Rivard n'est pas sans rappeler les paradoxes de Woody Allen ou la désespérance d'un Tom Waits, qui traduit ces sentiments de désillusion ou d'errance que provoquent les grandes agglomérations nord-américaines. C'est la peur, au plan intime, de l'immobilisme. Sentiment d'exil à l'intérieur d'une société hautement technocratique. Les références aux images du spectacle et de la publicité, qui constituent à elles seules un « ordre » à l'intérieur du système de la ville, sont nombreuses dans les textes de Luc Plamondon que chante Diane Dufresne.

La « pensée féministe » prend dans la chanson la forme d'une dénonciation des « rôles » traditionnels. La chanson exprime une volonté de renouveler les rapports entre le masculin et le féminin. Le signe le plus concret est cet espace de plus en plus grand que les femmes occupent dans la chanson québécoise. À la suite d'interprètes comme Pauline Julien ou Louise Forestier qui, dès le début des années 70, ont décidé d'écrire plusieurs de leurs chansons, toute une nouvelle génération de chanteuses, sur des registres aussi différents que la ballade ou le rock, la tendresse ou la revendica-

tion, renouvellent la langue de la chanson québécoise : Fabienne Thibeault, Diane Tell, Maire-Claire Séguin, Marie-Michèle Desrosiers, Pauline Lapointe, Suzanne Jacob, Marie Savard, Carole Laure, Ginette Bellavance, Louise Portal, Sylvie Tremblay, Marjolaine Morin.

Ce bref survol indique la richesse et la variété de nos créateurs de la chanson et des thèmes qu'ils abordent. Mais la chanson québécoise reste relativement méconnue faute de diffusion suffisante à la radio. D'une part, à cause de l'obéissance à des impératifs de commerce, la radio n'accorde pas priorité à une chanson véhiculant un langage, des formes ou des valeurs trop progressistes. D'autre part, la domination économique anglophone du continent se traduit par un dualisme linguistique très fort dans le domaine de la radio à Montréal. Près de la moitié des médias de langue parlée sont d'expression anglaise. Nous retrouvons cette circulation entre deux univers culturels. La métropole semble être le centre nerveux où l'on décide de la place qui sera faite à la chanson de langue française au Québec. Cependant l'immense succès qu'a remporté récemment une chanson issue de l'est et du centre de Montréal dans une grande salle comme celle du Forum (Harmonium, Offenbach, Dubois, Dufresne) témoigne de sa pénétration dans des couches multiples de la société et affirme une solidarité culturelle encore vigoureuse.

Il faut accroître le champ d'action de la chanson. Dans le domaine de l'enseignement, à différents niveaux, nous observons que les jeunes ne « chantent » plus, fredonnent moins de rengaines que la génération de leurs parents. Bien sûr, chanson et musique ont modifié leur rapport. La musique rock a redonné une énergie nouvelle à la chanson, mais a amené le public étudiant à la percevoir comme un phénomène presque de pure musique où il est difficile d'entrer en concurrence avec le marché étranger. La réussite matérielle du produit québécois ces dernières années (*Jaune* de Ferland, *L'Heptade* de Harmonium, les performances de Diane Dufresne) a permis d'augmenter la confiance des jeunes dans le produit de chez nous.

L'école peut amener l'étudiant à prendre connaissance de façon critique de cette « littérature pour l'oreille » qui s'est peu à peu constitué un corpus d'une richesse et d'une variété indéniables. La chanson, par la vigueur de ses images, la simplicité narrative de ses textes, représente un instrument sans pareil pour l'étude de la poésie et du roman tant au secondaire qu'au collégial. Cependant, parce que la chanson fut longtemps considérée comme un parent pauvre de la littérature, les ressources didactiques sont peu nombreuses, et il faudrait favoriser leur production.

La chanson québécoise est une chanson qui, comme bien d'autres dans le monde, a retrouvé, entre autres grâce au rock, cette énergie des musiques populaires des grandes villes et le sens du spectacle. Elle continuera de susciter l'intérêt en affirmant sans cesse des traits originaux : l'**humour** (qui avait par moment pris congé), **l'habileté à conter** (le fort accent mis par Beau Dommage sur la chanson narrative, la capacité de peindre un personnage) et enfin le **goût de la fête**, de la mystification (Diane Dufresne). L'apport original de la chanson québécoise réside dans cette spontanéité, ce rythme, ce caractère improvisé, un peu indiscipliné ou brouillon qui la rendent si vivante, et qui sont le propre aussi de la façon si souple dont la langue se plie aux caprices de la musique.

ATELIER 3

La critique au Québec

Conférenciers : Jean ROYER, *Le Devoir*
Gaétan BRULOTTE, *Le Nouvelliste*
Réginald MARTEL, *La Presse*

Commentateur : Kenneth LANDRY, Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Université Laval

Animateurs : Jacques FOLCH-RIBAS
Pierre MARCOTTE, professeur, Cégep de Limoilou

Le discours de la critique au Québec se situe entre l'émetteur et le récepteur de l'oeuvre. Les nombreux aléas de la critique journalistique, présentés par les intervenants de ces mondes plutôt fermés, rappellent le sens et le rôle de la critique. Témoignages pertinents et colorés. Le commentaire de M. Kenneth Landry permet un regard sur l'ensemble des opinions émises et relève toute la problématique.

Propositions pour un regard critique

Jean ROYER

Au Québec on a tellement peur et horreur de la critique que celle-ci se fait justement trop rare et trop molle, plus sentimentale que rigoureuse.

Ici, contrairement à la France, la critique n'appartient pas à des groupes d'édition mais à des chapelles idéologiques ou institutionnelles.

Illustrations : la critique universitaire ménage et protège l'institution littéraire, pour son propre intérêt ; la critique cégépienne tente surtout de démolir les aînés ; la critique contre-culturelle ou marginale est tentée de se faire « contre » la critique institutionnelle.

La critique journalistique est indépendante mais elle possède des moyens insuffisants.

Illustrations : il n'y a, tant à *La Presse* qu'au *Devoir*, qu'un seul journaliste-critique-reporter littéraire à plein temps ; au *Nouvelliste* de Trois-Rivières et à *La Tribune* de Sherbrooke, la page littéraire vient de disparaître ; dans la presse régionale, les hebdos n'accordent pratiquement pas d'espace à l'information littéraire.

En matière de critique, il est illusoire de parler d'objectivité. Il serait plus juste de distinguer l'information et l'opinion. En général, le grand défaut de la critique québécoise est d'opiner avant d'informer.

À chaque média sa critique. Cela veut dire que la clientèle finit par déterminer l'orientation éditoriale de la critique. Ainsi, par exemple, au *Devoir* la critique aura des prétentions plus élitistes que populaires et l'éventail des oeuvres critiquées y sera plus complet qu'à *La Presse* où cependant on retrouvera une meilleure continuité du regard : au *Devoir*, la critique est surtout professorale et pigiste tandis qu'à *La Presse* elle est essentiellement journalistique et assurée par une équipe permanente.

Remarques :

1. La rédaction d'un journal ne peut pas ignorer complètement l'existence de son service de publicité ni celle de son lecteur type.
2. La production étrangère, américaine et française envahit le marché québécois jusque dans ses médias d'information.
3. Les médias régionaux méprisent toujours les créateurs locaux au profit des vedettes nationales ou internationales.
4. Occupés à produire leur propre spectacle, nos réseaux de télévision refusent d'admettre que la culture fait partie de la vie quotidienne et individuelle au même titre que les affaires publiques. À Radio-Canada et à Radio-Québec, on

traite la culture comme appartenant à une minorité d'intellectuels. À Télé-Métropole, on considère la culture comme un produit commercial à faire consommer.
(Une seule exception à ces conceptions : l'émission *Noir sur blanc* animée par Denise Bombardier).

5. Les seuls artistes à posséder un statut social au Québec sont les artistes de variétés, de télévision et de cinéma. L'écrivain n'a pas encore droit de cité, à preuve l'abolition du Grand prix littéraire de la Communauté urbaine de Montréal.
6. L'information culturelle à Radio-Canada (Télex-Arts) est régie par le Service des variétés de la maison et dépend donc de la machine à production et de ses gros sous de même que de la cote de popularité des artistes.
7. Et voilà pourquoi Diane Dufresne, comme Maurice Duplessis en son temps, a refusé la présence de la journaliste du *Devoir* à sa « conférence de presse ».

La langue de la critique varie selon que l'on écrit pour une revue universitaire ou une revue spécialisée, pour un journal d'élite ou un journal populaire ; elle varie aussi selon que l'on parle au micro d'une station de radio (ou de télévision) dite culturelle ou populaire et commerciale.

Remarques :

1. L'envahissement des jargons des sciences humaines a fait beaucoup de tort à la critique littéraire et à la littérature.
2. Les professeurs qui ont eu des tribunes dans les médias n'ont pas assez réalisé leur rôle de communicateurs.
3. Peut-être que la critique la plus libre et la plus nuancée (mais pas toujours la mieux informée) se fait actuellement dans les radios culturelles et communautaires.
4. Il faut noter l'effort réel de la revue *Québec français* pour nous donner un panorama critique de la production québécoise.
5. L'outil indispensable qu'est *Livres et auteurs québécois* n'a pas réussi à se débarrasser de certains jargons de la critique universitaire ni des conflits d'intérêts et préjugés qui règnent dans cette caste : on assiste là à trop d'ignorances, de méprises et de règlements de comptes. Ce qui n'exclut pas la haute qualité de certaines et rares bonnes critiques.

Les écrivains, c'est bien connu, écrivent pour leur mère, a dit Roland Barthes. J'ajouterais que la critique écrit pour son père ! Autant qu'un(e) simple lecteur(trice), la critique « normale » cherche dans les livres son plaisir. Ce qui ne devrait pas empêcher la critique de jouer son rôle d'information et d'opinion, c'est-à-dire de mesurer la qualité de l'ouvrage et sa pertinence, c'est-à-dire de jouer son rôle pédagogique.

On pourrait dire que la critique se situe à deux pôles : d'une part, celle qui se gave des lieux communs et des modes ; d'autre part, celle qui recherche l'intelligence de l'oeuvre, sa qualité et sa part de nouveauté, celle qui nous donne un nouveau plaisir.

Chaque critique a l'idéologie qu'il (elle) peut, selon ses appartenances culturelles, cultivées ou non. Jean Éthier-Blais ne lit pas une oeuvre du même oeil que Jean-Marc Piotte. Et Françoise Larochelle-Roy ne lit pas les mêmes livres que Nicole Brossard.

Toute grille idéologique utilisée comme telle est réductrice en ce qu'elle tend à se coller à UN mythe de l'écriture (ou à un système de lecture donné) pour éviter les contradictions d'une vision du monde. (Voir, à ce sujet, le livre de Claude Abastado : *Mythes et rituels de l'écriture*, Paris, éd. Complexe, 1982).

Les mythes de l'écriture orientent les approches critiques ; ils déterminent les voies de l'interprétation et les valeurs de la littérature. Ainsi, au mythe du Poète correspondent le refus des poétiques et une critique de compréhension fondée sur la notion d'auteur valorisant la sincérité, la spontanéité, l'originalité ou l'insolite. Ainsi, au mythe du Livre correspondent le rejet de la notion d'auteur et une lecture plurielle des oeuvres : lecture désespérée mais qui continue l'acte d'une écriture calculée en jouant sur la signifiance du langage.

Plus une critique est intelligente, plus elle a de l'exigence et du respect dans sa lecture. Quand un créateur ne digère pas la critique envers sa première oeuvre, on peut penser qu'il ne passera pas à travers sa propre écriture, qu'il n'atteindra pas sa forme artistique personnelle, que son nombril est plus important que l'oeuvre.

Une oeuvre n'appartient plus exclusivement à son (sa) créateur(trice) s'il (elle) la donne à communiquer et à consommer. D'où le droit de libre critique, d'où que le « droit d'auteur » appartient à tous, d'une certaine façon. Ce qui appartient à l'artiste c'est l'intégrité de l'oeuvre.

Le devoir de la critique est d'abord d'informer son public.

Brèves réflexions sur la critique journalistique

Gaétan BRULOTTE

Le premier problème soulevé par les organisateurs de cet atelier sur la critique porte sur l'objectivité. Qu'est-ce qu'être objectif ? À cette question, on peut répondre : « C'est dire ce que l'on pense ». Car effectivement, dans bien des cas, l'objectivité se confond avec la subjectivité. L'un des apports importants de notre modernité fut de remettre à sa place la subjectivité dans le discours critique. Il n'y a pas de fumée sans sujet, a pu dire un penseur contemporain. À sa suite, on pourrait dire qu'il n'y a pas de critique journalistique sans subjectivité. La subjectivité apparaît dès qu'on décide de commenter tel livre plutôt que tel autre ; dès qu'on choisit de privilégier une oeuvre ou un auteur dans la masse des publications que le marché nous offre ; dès qu'on appose un titre à sa chronique ; dès qu'on arrête une place à la chronique dans la section ou dans la page (si on a la possibilité d'intervenir à ce niveau) ; et peut-être qu'elle s'avoue avant tout dès qu'on signe son article. Et je pense que la subjectivité, qu'on a tendance à décrier a priori, peut être une bonne valeur dans le domaine critique, à condition de l'assumer et de la pratiquer consciemment, à condition aussi de se rendre compte qu'elle se confond parfois avec l'objectivité.

Dans l'analyse des discours, pour noter le degré de subjectivité investi dans le message, on distingue le discours transparent et le discours opaque. Cette distinction est intéressante à bien des égards. Si on l'applique à la critique, un discours est dit transparent du point de vue du lecteur lorsque le journaliste réduit le plus possible sa visibilité en tant que sujet. Le discours transparent est précisément celui qui prétend à l'objectivité. L'analyse structurale dans le domaine de la critique savante nous en fournit un bon exemple. La transparence parfaite se retrouve dans un article de dictionnaire ou d'encyclopédie, dans un traité de sciences exactes. Le sujet écrivant n'y est plus apparent. La transparence caractérise le discours du savoir, celui du pouvoir aussi et souvent les discours qui veulent s'imposer comme vérité objective, indiscutable, immuable, triomphante.

À l'opposé, les discours opaques sont ceux où la subjectivité est maximale et très visible. L'opacité est évidente, par exemple, dans la poésie lyrique et, au niveau de la critique, dans la critique impressionniste disons, où le chroniqueur se livre un peu lui-même à travers son propos critique.

La transparence, on la retrouvait en critique journalistique il y a quelques années dans la revue *Time* où les articles n'étaient jamais signés et où la subjectivité du

chroniqueur s'effaçait complètement. De sorte que ces articles avaient un air de vérité incontestable, un peu comme un article d'encyclopédie. La transparence est, paradoxalement, une technique de camouflage : elle rend inapparent ce qui pourrait relativiser l'énoncé critique.

Vous pouvez mieux que je ne saurais le faire trouver des exemples de journalistes québécois ou de critiques littéraires que vous lisez plus ou moins régulièrement et qui tendent soit vers l'opacité, soit vers la transparence.

Il me semble, à tort ou à raison, et peut-être d'une manière un peu simpliste, que, dans leurs meilleures réussites, la critique opaque se rapprocherait de ce qu'on appelle l'art, et que la critique transparente se rapprocherait, elle, plutôt de la science. Or, le travail de recension journalistique des livres ne tient, à mon sens, ni de l'art ni de la science. Du moins, je fais référence ici davantage à ma propre pratique qu'à celle de mes collègues. Le travail critique au *Nouvelliste*, c'est-à-dire dans un quotidien qui tire à cinquante-cinq mille exemplaires par jour et qui s'adresse à une masse d'environ deux cent mille lecteurs, est avant tout un travail d'information (pas uniquement cela, mais d'abord cela). Les comptes rendus que j'écris pour le journal s'inscrivent dans l'actualité : en d'autres mots, ils ne sont pas dans le temps qui dure, comme la littérature, mais dans le temps qui passe. De sorte que, pour moi, l'écriture journalistique n'est pas un acte solennel : c'est un acte fonctionnel, produit dans le feu des échéances et sous la pression de l'événement. Je n'écris pas dans *Le Nouvelliste* pour être lu par la postérité. Et ce travail au journal est pris dans un système de contraintes très fortes : contraintes de temps (un article par semaine), d'espace (ne pas dépasser deux ou trois feuillets), de niveau de langue (s'adresser au plus grand public possible), de goûts à satisfaire (ne pas rendre compte uniquement d'oeuvres littéraires), de représentation (obligation de varier les éditeurs servis par nos critiques), d'actualité (suivre le marché selon les saisons : par exemple, les Fêtes nous amènent à parler de livres liés à cette occasion).

Le rôle du critique dans ce contexte consiste tout simplement à donner existence aux oeuvres. Et c'est peut-être là que réside la véritable neutralité. Et c'est peut-être en cela que consiste le rôle critique idéal, de mon point de vue. Car je crois, dans le domaine du journalisme, à une critique humble qui sait placer l'oeuvre en avant (plutôt que l'inverse), qui ne tente pas de se dire à travers les oeuvres critiquées ni de faire passer son idéologie à tout prix ; qui sait être guide discret, se contente de présenter honnêtement et efficacement les oeuvres, d'indiquer des directions de lecture sans se sentir obligée d'empoigner les oeuvres pour les écraser ou les tripoter d'une manière ou d'une autre. On a tellement édifié la profondeur en mythe dans le domaine critique, que j'aimerais rêver d'un type de critique volontairement **frivole**, dont je vois d'ailleurs de plus en plus d'exemples au Québec. C'est pour ma part ce que j'essaie de pratiquer au journal tant bien que mal. C'est-à-dire une critique qui n'est ni totalement opaque, parce qu'alors c'est le moi critique avec son idéologie et sa grille qui se met à l'avant-scène, ni entièrement transparente, parce qu'alors la critique joue à maîtriser son objet et à produire des illusions de vérité.

Promouvoir un type de critique frivole ne revient pas à réduire le rôle du critique. Ce rôle reste important pour les auteurs, dans la mesure où c'est l'ensemble des critiques qui fait exister un livre. Mais comme la critique dans un journal est une

fonction de pouvoir, il faut en être conscient tout le temps pour ne pas en abuser, et il faut tout faire, à mon sens, pour atténuer cette dimension de pouvoir.

D'autant plus que le milieu québécois comme d'autres milieux (pensons au milieu parisien, par exemple) a ce qu'on peut appeler ses « intellocrates ». Le petit milieu parisien a fait le procès comme on sait de ses « intellocrates » dans un livre à succès qui porte précisément ce titre. Le Québec a ses « intellocrates » qui cumulent les fonctions et donc les pouvoirs : les critiques attitrés à un journal font aussi souvent œuvre ailleurs dans d'autres périodiques ou dans d'autres médias (la radio en particulier). Ils sont souvent encore eux-mêmes des auteurs (d'où la tendance aux échanges de services entre auteurs critiques). Au surplus, ils sont souvent professeurs (les journalistes dans le domaine des lettres étant pour la plupart des pigistes). Par surcroît, on les retrouve dans divers jurys, et ils sont, la plupart du temps, affiliés, d'une manière ou d'une autre, à des maisons d'édition. Tout cela est sans aucun doute inévitable : dans un milieu restreint donné, il est normal qu'on utilise au maximum les compétences en place. Mais c'est dire que le pouvoir des critiques est d'autant accru. Mais c'est dire aussi qu'on doit en être très conscient pour atténuer l'exercice réel de ce pouvoir. Et cette prise de conscience revient aux critiques eux-mêmes d'abord, mais également aux lecteurs que nous sommes tous.

La critique au Québec

Réginald MARTEL

Ceux qui ont rédigé les questions qui sont censées orienter nos discussions ont eu le talent ou le mérite — ou les deux à la fois — de ne pas obliger les participants à se faire plus savants qu'ils ne sont. Cette remarque me concerne beaucoup et c'est pourquoi j'en fais l'amorce de mon propos. Il y a bien longtemps que j'ai quitté l'université, une institution dont je ne saurais dire du mal, puisque je ne la fréquente plus, mais dont je me plais à penser qu'elle est stimulante pour ses professeurs et étudiants. Disons que la science s'y crée et s'y propage, disons que l'université invente l'avenir. En attendant, le pouvoir empoisonne le présent du plus grand nombre.

La critique au Québec, c'est dans les universités et dans les collèges qu'elle est susceptible d'atteindre les plus hauts standards d'excellence. Mais sa pratique plus immédiate, presque instantanée, utilitaire en quelque sorte, se fait à l'extérieur, dans des institutions moins libres mais quand même relativement libres, puisqu'elles sont la caution d'un pouvoir qui se donne des allures permissives.

« L'orientation politique et sociale des principaux médias du Québec influence-t-elle l'opinion de la critique ? » Une bonne question, comme disent les politiques pour se donner le temps de mieux mentir. Ce que j'ai envie de dire d'abord, c'est qu'il n'existe pas dans les médias une critique qui puisse s'offrir le luxe de planer au-dessus de ses orientations politiques et sociales. La virginité n'est pas rendue aux critiques chaque fois qu'ils sont appelés à proposer un jugement sur des oeuvres. Ceux qui pratiquent la critique dite journalistique doivent confesser dès le départ une complicité minimale avec l'institution qui les embauche. Je ne crois pas que cette complicité soit lourde à porter, pour la raison toute simple que les créations artistiques et littéraires ne sont pas la principale préoccupation de ceux qui possèdent et dirigent les médias.

Je ne m'en scandalise pas : je le constate. Et comme d'autres critiques, je profite de cette indifférence pour chercher où je veux ma première allégeance. L'orientation politique et sociale de *La Presse*, elle existe et elle est même écrite. Ce qui n'a pas interdit la multiplication, récente il est vrai, des chroniques offertes à des commentateurs qui n'ont pas comme premier souci le credo du propriétaire, tout respectable ou détestable fut-il, et qui s'expriment avec la liberté qu'ils s'accordent eux-mêmes. La liberté d'expression, si c'est possible, est plus large encore pour les critiques des arts et des lettres.

Quand le hasard m'a amené à faire de la critique et de l'information littéraires, il y a près de quinze ans, personne ne m'a dit ce que je devais faire. Alors dès le départ,

j'ai choisi de privilégier la littérature québécoise, parce que déjà nous en avions une et parce qu'elle était suffisante, en qualité et en quantité, pour qu'un journaliste puisse y consacrer tout le temps qu'il voulait. Choisir la littérature québécoise, je le dis tout simplement, c'était en même temps choisir la collectivité dont elle était issue. Il s'agissait donc d'utiliser une tribune pour tenter de créer des liens entre les créateurs et leur public naturel.

Ces banalités m'amènent à une autre question de nos hôtes, liée à la précédente : « Un critique québécois peut-il être objectif quand il critique des oeuvres québécoises ? » Ma réponse est non. La critique journalistique n'est pas objective, pas plus que toute autre pratique journalistique. Le critique porte en lui, comme tout le monde et parfois sans s'en douter, beaucoup de subjectivité. L'idéal journalistique tend aujourd'hui vers un objectif moins absolu mais quand même ambitieux : l'honnêteté. Je ne suis pas objectif et j'essaie d'être honnête. Et je conçois mal — ce qui est implicite dans la question — que des critiques étrangers, pour le temps en tout cas qu'ils le seraient, puissent soumettre les oeuvres québécoises à une critique plus utile, plus efficace dans l'immédiat, que celle que pratiquent les nationaux québécois. C'est une affaire d'affinité, d'appartenance.

Le critique québécois, surtout s'il est le seul dans l'entreprise où il travaille, s'intéresse donc d'abord aux oeuvres québécoises. Ce qui importe, c'est qu'il ne perde pas de vue le public qui est le sien, s'il en a un, ou celui qu'il vise. Le public qui lit *La Presse* est relativement vaste et divers et ce n'est pas dans ce journal que les créateurs écrivent pour s'y lire. Je le dis sans ironie et, j'espère, sans envie.

Quand je m'arrête à penser à ce que j'écris de jour en jour ou de semaine en semaine, je me demande spontanément si ce que je fais est susceptible d'intéresser à la littérature québécoise le plus grand nombre de lecteurs possible. Je ne suis pas sûr d'y parvenir mais je me console en pensant qu'une certaine persévérance dans la pratique de ce métier m'a assuré en tout cas que je suis pour quelques lecteurs, qui me l'ont dit, un intermédiaire utile, avec lequel on est tantôt d'accord et tantôt pas.

Je viens de répondre, en passant, à une autre question : « La langue de la critique est-elle réservée à une minorité d'intellectuels ? » J'ajoute que je ne suis guère inquiet en ce qui me concerne. Sevré des nourritures intellectuelles qui naissent et se développent dans les universités, étranger donc à ce milieu où la recherche est censée enrichir sans cesse l'enseignement, je n'ai d'accès naturel qu'au langage de tout le monde, celui qui dit le quotidien, celui que nos écrivains utilisent pour dénoncer la vie ou la rêver. Petite parenthèse : je me suis infligé aussi récemment une leçon qui j'espère m'a été profitable ; en relisant des textes de critique littéraire écrits il y a plus de dix ans, je n'ai pas compris le quart de ce que je prétendais exprimer.

La langue que j'emploie maintenant, je voudrais qu'elle fut la plus simple et la plus claire possible. Consciemment, je veux utiliser une langue qui ne soit pas savante, mais correcte, celle qu'écrivent la majorité des lecteurs et des écrivains. Ce n'est pas facile, puisque cette clarté et cette simplicité sont directement liées à la connaissance que j'ai du matériau. Et je suis bien obligé de reconnaître que je n'en finis pas d'apprendre la langue qui est la nôtre.

Des choix de cet ordre — choix d'un public et choix d'un niveau de langue — interdisent nécessairement le recours à des théories littéraires, à des grilles d'analyse,

à des évangiles idéologiques exclusifs. Certes, je n'ai pas la naïveté de croire que la pratique de la critique littéraire est imperméable aux idéologies, aux théories et à tout ce qui se présente à l'intelligence et à la sensibilité d'un lecteur, quel qu'il soit ; mais il me paraît sage et prudent de laisser à la critique savante, dans les revues et journaux spécialisés, les théories et leur langage, les grandes querelles esthétiques, les instruments d'analyse patentés.

Aux lecteurs de *La Presse* qui en veulent, j'offre ce qu'on appelle, parfois avec hauteur, une critique d'accompagnement ou d'humeur, dans laquelle l'information tient autant de place que l'opinion. Situer un livre dans une oeuvre et dans son temps, c'est une démarche qui me paraît humble et importante. Interroger à l'occasion un écrivain, lui faire dire qui il est et ce qu'il fait, cela aussi fait partie du travail d'intermédiaire entre lecteurs et écrivains que la critique journalistique peut et doit faire. La critique s'adresse d'abord aux lecteurs, ensuite aux écrivains. En conséquence, il n'est guère étonnant que les critiques des journaux osent démolir une première oeuvre et jouent le rôle d'éteignoirs, comme il est écrit — et c'est la seule affirmation qu'on y trouve — dans le programme de cet atelier.

Quand il se résigne à démolir une première oeuvre, le critique fait un travail qui n'a pas été fait par l'éditeur. C'est à ce dernier qu'il appartient d'encourager ou de décourager ceux et celles qui veulent devenir écrivains. Il arrive souvent que les éditeurs manquent de jugement et produisent des livres qui desservent leurs auteurs et n'apportent rien au public. Il arrive aussi que les critiques manquent de jugement, ou portent des jugements prématurés. Je n'oublie pas ce que j'ai écrit à propos du premier roman de M. Victor-Lévy Beaulieu, cet écrivain qui est devenu chez nous, littéralement, un géant ; mais je n'oublie pas non plus que M. Beaulieu est devenu ce géant parce qu'il pressentait déjà en lui-même la puissance et la nécessité de l'oeuvre qu'il portait.

J'entretiens des doutes sérieux sur le sérieux des écrivains qui ne survivent pas à la critique négative de leur premier livre. Quand on prétend produire des oeuvres qui par définition s'adressent au public, il faut accepter les blessures d'orgueil, qui sont rarement mortelles. Les critiques eux-mêmes sont d'ailleurs soumis à la critique des écrivains et des lecteurs, ce qui ne peut qu'affiner leur jugement, à moins qu'ils ne soient affligés d'une insondable prétention.

Mais il y a bien plus grave que la critique négative : il y a le silence, qui peut tout aussi bien stériliser un pouvoir de création encore mal assuré. Un silence qui ne tient pas de la conspiration. Dans une production littéraire considérable, il est nécessaire de faire des choix. Les critiques des médias doivent tenter d'identifier ce qui paraît nouveau, utile ou intéressant, tout en ne perdant pas de vue les oeuvres qui au fil des années se construisent sous leurs yeux. Dans le Québec d'aujourd'hui, personne ne saurait lire tout ce qui est publié, même dans le seul domaine littéraire. Le pourrait-on, il faudrait encore trouver le temps d'en rendre compte.

Une telle situation, qui reflète tout de même la santé de la littérature québécoise, suggère qu'on accentue dans les médias, les petits et les grands, l'information littéraire et la critique littéraire. Il faut saluer l'existence de revues comme *Livres et auteurs québécois*, *Spirale* ou *Livre d'ici* et d'autres encore, qui consacrent une partie

ou la totalité de leurs pages à la littérature. La critique sera meilleure, et ses risques minimisés, quand des revues et journaux spécialisés et accessibles au grand nombre auront trouvé leur public, en même temps que les conditions de leur survie et de leur progrès.

Commentaire de Kenneth LANDRY

Dans ces ateliers, le rôle du commentateur consiste à réagir le premier au contenu des exposés. Dans le cas présent, il s'agit alors de faire ce que nous pourrions appeler gentiment « la critique de la critique ». Comment doit-on réagir devant ces divers examens de conscience ? Des six témoignages que nous venons d'entendre hier et aujourd'hui sur le difficile métier de critique, il faudrait retenir d'abord le caractère personnel et, forcément, subjectif, des interventions. Ensuite, soulignons que ces commentateurs se retrouvent, la plupart du temps, sur la ligne de tir lorsqu'ils (elles) étudient la production québécoise.

En me plaçant du point de vue de l'historien de la littérature, je dois reconnaître une dette envers ceux et celles qui pratiquent ce métier exigeant et ingrat. Au Québec, la critique est née presque en même temps que les premiers écrits d'une littérature qui lui doit pratiquement son existence. Les textes littéraires et le discours critique s'exprimaient souvent dans les mêmes périodiques. De commentaires bienveillants et paternalistes au début, cette critique est passée, depuis une cinquantaine d'années, aux coudées franches qui la caractérisent maintenant. L'étude de cette critique à différents moments de notre évolution nous permettra dorénavant de mieux reconstituer la physionomie des lettres québécoises et de mieux saisir l'ampleur croissante du phénomène littéraire dans la société.

La critique d'aujourd'hui, celle qu'on retrouve dans les mass media, éprouve le besoin d'être individuelle, libre d'exprimer avant tout *son* appréciation d'une oeuvre, même si cela entraîne des controverses. M. Gaétan Brulotte, du *Nouvelliste*, a mentionné hier que sa critique, qu'il qualifiait de parfois « frivole » (dans un sens non péjoratif), se situait quelque part entre deux discours possibles, l'un, « opaque », et l'autre, « transparent » ; M. Luc Perreault, de *La Presse*, a pris la peine d'insister sur le fait qu'aucune pression n'était exercée sur la critique ; M. Jean Royer, du *Devoir*, a présenté un véritable credo de la critique québécoise en douze propositions, en mentionnant qu'il voyait son rôle comme celui d'un « agent de la circulation » (un agent culturel, bien entendu) ; Mme Nathalie Petrowski, également du *Devoir*, a fait valoir, pour sa part, que la neutralité était impossible et qu'elle exprimait une seule opinion — la sienne — ; aujourd'hui, M. Réginald Martel, de *La Presse*, nous a entretenus de la non-objectivité et de l'honnêteté du critique et de la dichotomie existant entre le jargon des universitaires et le langage plus terre à terre de la critique journalistique ; enfin, M. Paul-André Bourque, de Radio-Canada, dans un « voyage de la tête au coeur », nous a fait part de sa perplexité devant ses divers rôles de

critique, à l'université et à la radio. Il s'agit pour lui de faire l'apprentissage du silence, de se taire afin de pouvoir devenir le « passeur » entre l'émetteur et le récepteur du texte littéraire.

Tous ces critiques professionnels, ces lecteurs spécialisés, semblent bien conscients des limites de leurs fonctions : des limites de temps (pensons à l'impitoyable date de tombée d'un article) ; des limites d'espace (la colonne du journal, la courte chronique dans une revue, quelques mots à la radio) ; des limites aussi dans le choix des oeuvres à analyser. Chacun sait que nous sommes actuellement en période de vaches maigres au point de vue de la création, mais cela ne change pas le pourcentage des oeuvres analysées. Même en période d'abondance, un grand nombre d'oeuvres échappent à la loupe du commentateur. Il existe cependant une autre limite imposée au critique, plus importante dans ses effets, parce qu'elle vient brimer sa liberté d'expression. À force de présenter, de commenter, d'analyser ou d'expliquer les oeuvres, le critique devient une « personnalité » qui finit tôt ou tard par faire partie de l'*establishment* littéraire (devenu, dans le langage des historiens de la littérature, l'« institution littéraire »). Son opinion et son jugement prennent la valeur de ceux d'un censeur qui impose ses préjugés au public. Au lieu d'agir comme un agent culturel démystificateur ou même provocateur, il (elle) semble plutôt de connivence avec l'industrie littéraire qui le fait vivre. C'est un écueil à éviter, mais il faut comprendre que le (la) critique risque à tout moment de tomber dans le panneau parce qu'il (elle) ne bénéficie pas du recul nécessaire pour situer son action dans un contexte donné. Alors on joue le jeu. Pour reprendre une idée exprimée récemment par M. Martel, quand on voit uniquement les arbres, on perd parfois de vue la forêt qui nous entoure.

En terminant, j'aimerais citer un témoignage d'une autre époque. Un critique littéraire, censeur à ses heures, s'inquiète justement de quelques problèmes soulevés encore hier et aujourd'hui, lorsqu'il s'agit de définir le rôle du critique dans la société. Le texte est de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, animateur d'un groupe d'écrivains de Québec. Il porte la date de janvier 1866 :

> « Sans doute notre littérature n'en est encore qu'à ses premiers essais ; le terrain est à peine déblayé sous nos pas ; comme autrefois les vieilles forêts en face de nos pères, l'immensité inculte s'étend encore devant nous. Mais enfin les premiers jalons qui indiquent la route à suivre, sont plantés, les premières assises de notre édifice littéraire sont posées [. . .]. Quel est maintenant le devoir de la critique en présence des louables efforts dont nous sommes témoins ? De la direction qu'elle imprimera aux idées dépend, en grande partie, l'avenir des lettres canadiennes. La critique a un double écueil, également dangereux, également fatal, à éviter. D'un côté, une fade flatterie, des éloges prodigués sans discernement, la plupart du temps dans le but de se débarrasser du fardeau d'une critique sérieuse, et qui peuvent perdre les plus beaux talents en les enivrant par de faciles succès. D'un autre côté, le persiflage, qui n'est qu'une forme de l'impuissance, et qui peut jeter le découragement dans certaines intelligences d'autant plus faciles à froisser qu'elles ont toujours le défaut de leurs qualités, une sensibilité exquise inhérente à leur talent : natures frêles et délicates qui s'étiolent au contact des mesquines passions, et se replient sur elles-mêmes, semblables à la sensitive, souvent pour ne plus se rouvrir.

Une étude attentive, un examen sérieux des ouvrages qui surgissent, de sobres encouragements, mêlés de conseils graves, telles sont les qualités d'une saine critique, propre, à la fois, à fortifier le talent et à le diriger, à réprimer ses excès et à favoriser son essor[1] ».

1. Henri-Raymond CASGRAIN, « Le Mouvement littéraire au Canada », dans *le Foyer canadien*, t. IV (1866), p. 3 [reproduit dans *Oeuvres complètes*, t. III (1875), p. 77.]

ATELIER 4

Les légendes, les contes et les nouvelles d'ici

Commentateur : Jean DU BERGER, professeur, Université Laval

Animateurs : Aurélien BOIVIN, chercheur, Université Laval
Gertrude DOYON, professeur, PPMF, Université de Sherbrooke

Sur quoi repose l'univers magique québécois créé dans les légendes, les contes et les nouvelles d'ici ? Qu'est-ce qui caractérise les lieux, les personnages et les objets de nos légendes ? Nos héros sont-ils encore assez bioniques pour concurrencer les Goldorak et leur langue ? La langue orale transcrite des conteurs compromet-elle la lecture de ces oeuvres ? Leur lisibilité convient-elle aux jeunes ? Ces oeuvres peuvent-elles déformer les jeunes ? Sommes-nous menacés dans notre intégrité culturelle par certaines traductions ? Qui est responsable de la mise en marché ?

Ont participé à cet atelier, mais sans laisser de texte : Roch Carrier, Aurélien Boivin, Gertrude Doyon et Suzanne Martin.

Un musée du conte : une muséologie des pratiques orales

Jean DU BERGER

La problématique de cet atelier conférence est fondée sur les questions au programme scientifique du congrès : « langue orale transcrite », « lecture des oeuvres », « lisibilité », « traductions », « mise en marché » : aucun doute n'est permis ! Le conte est perçu comme texte : contes, légendes, nouvelles ne sont que des genres littéraires ; nous sommes ramenés au périmètre du livre pour enfants ainsi qu'à des problèmes de lecture et de décodage. Il y a plus : en des temps où l'imaginaire déborde le champ littéraire et se disperse dans le film, les jeux électroniques ou le son des écouteurs d'appareils *Walkman*, s'impose le problème du dynamisme d'un genre qui ne se communiquerait que dans un texte. Alors qu'éclatent les catégories culturelles, que se multiplient les canaux et les codes de communication, quelle pertinence s'attache encore à l'exercice de la lecture, surtout si cette lecture porte sur le merveilleux, que l'image et le son expriment plus efficacement ?

Dans cet atelier conférence qui porte sur l'acte de **lecture** comme moyen de communication et sur le **merveilleux** (« univers magique québécois ») comme objet de cette communication, je m'interroge sur le propos que je pourrais tenir. Ma compétence d'une part s'attache à la **tradition orale** comme moyen de communication ; de plus, l'objet de cette tradition n'est pas réductible au merveilleux puisque le conte-à-rire met souvent en scène la ruse. Enfin, au niveau de la tradition orale, les genres des récits oraux se confondent dans une pratique langagière quotidienne : face à l'aléatoire, l'homme ordinaire utilise les récits pour donner un sens aux crises et sauver les individus menacés. Du conte merveilleux à la blague en passant par la légende exemplaire ou la rumeur, le récit traditionnel est un outil qui permet aux groupes utilisateurs de se reconnaître comme groupe, de réaffirmer leur système de valeurs, de reprendre conscience de leur idéologie et de refaire la cohésion du système social. Ces pratiques orales doivent donc être préalablement situées par rapport à l'institution littéraire ce qui permettra alors de nous interroger sur un mode de communication de la littérature orale qui tiendrait compte d'une autre médiation que la lecture.

Communiqué par le conteur à un auditoire dans une performance face-à-face, le récit oral favorise une rétroaction immédiate. Cet acte de communication prend place dans un espace interlocutionnel, le contexte, qui le conditionne ; situation circonstancielle à la fois que cadrage social, le contexte est point de rencontre d'un dynamisme vertical, la tradition, et d'un dynamisme horizontal, l'acte de parole qu'informe l'**ici-maintenant** du groupe des interlocuteurs. Produit de cet événement de parole, le

récit oral est sujet de variance au gré des performances et sujet de stabilité. Communiqué à un lecteur dans un texte, le conte écrit ne permet par ailleurs qu'une rétroaction différée sous forme de critique. La lecture, acte individuel, n'exerce aucune influence sur le texte lui-même dont la forme demeure stable. En somme, le récit oral est une action verbale immédiatement reconvertie en rétroaction dans l'espace mental déterminé par le rapport entre le conteur et ses auditeurs. Ce lieu permet l'apprentissage de la compétence orale au sein des groupes d'appartenance : compétence du conteur qui constitue son répertoire et fait l'expérience des techniques narratives, compétence de l'auditeur qui apprécie, juge et sanctionne la performance.

Le récit oral, performance éphémère et instrument d'interaction sociale au sein des petits groupes, fut l'objet d'une démarche de cueillette de la part de ceux qui se situaient par le fait même en dehors du périmètre des interlocuteurs. La sténographie, l'enregistrement sonore et même audio-visuel ont fixé des performances sur un support durable qui occulte cependant l'aspect visuel ou sonore de l'acte narratif. L'accumulation des documents dans des dépôts d'archives permit la classification selon des typologies adaptées aux différents genres : classification thématique, classification formelle, classification structurale. Ainsi ont été constitués des ensembles narratifs qui furent d'abord soumis à des procédures comparatives destinées à rendre compte de la diffusion des formes narratives dans l'espace et le temps afin d'expliquer les écarts formels et déterminer les caractères permanents qui pourraient faire remonter à une forme première. Plus tard, des procédures d'analyse d'ordre structurel s'attachèrent aux modes de fonctionnement interne des récits oraux.

Objet d'un traitement analytique, le récit oral fournissait à des écrivains des sujets susceptibles d'être l'objet d'une écriture et même d'une sur-écriture. Par l'usage du dialogue, la mise en place d'un locuteur se substituant à l'écrivain, par l'adjonction d'illustrations, fut tentée l'expérience de suppléer à l'absence du conteur et de son auditoire par la médiation d'un texte enrichi. Glissement progressif vers un champ esthétique formel qui substituait à l'action narrative totale le rapport d'un lecteur avec une réalité textuelle.

Ces procédures de classification, de comparaison, d'analyse et d'écriture sont nécessaires : sans elles, les pratiques orales n'ont d'existence qu'éphémère. Mais les « textes » sur lesquels elles s'exercent ou qu'elles produisent ne rendent pas compte du mode d'être performatif du récit oral dont la surface textuelle ne porte que l'empreinte en creux. Se posent alors le problème de la connaissance authentique du phénomène oral et celui de sa communication. Pour résoudre ces problèmes de compréhension et de communication, il faut de toute évidence tenir compte de tous les facteurs constitutifs du fait oral.

Prenons appui sur la forme fixée dans un texte. Cet énoncé nous oriente vers son énonciation dans une performance elle-même point de convergence de facteurs comme le contexte circonstanciel, le conteur, le groupe des interlocuteurs, la structure communautaire qui les englobe et le dynamisme traditionnel. Une procédure d'étude adaptée au récit oral doit donc porter sur la **tradition**, ce contexte du contexte, ensemble de formes transmises et répertoire de moyens d'opérer par le langage. Elle doit aussi tenir compte de la *structure communautaire* dans ses divisions verticales (groupe domestique, voisinage) et ses divisions horizontales (classe

sociale, race, groupe d'intérêts) qui, en interaction avec les institutions politiques, économiques et religieuses, constituent un système de valeurs, produit des expériences collectives passées ; s'ajoute le facteur déterminant du lieu même de la communication traditionnelle, le **groupe d'appartenance** (famille, groupes occupationnels) qui constitue cet espace connotatif dont les attentes et les sanctions marquent l'acte de parole. Ces deux facteurs sont sociaux ; les deux facteurs qui suivent concernent l'individu. À ce niveau entrent en ligne de compte la **personnalité sociale** du conteur, sa généalogie, son âge, ses apprentissages formels et informels : le conteur a une histoire qui fonde sa compétence ; le second facteur individuel est sa **perception** de la situation contextuelle : le conteur interprète les attentes du groupe des auditeurs en termes de goûts définis par une esthétique traditionnelle qui détermine le choix des thèmes et des stratégies langagières. Mentionnons enfin le **contexte** constitué par le lieu et le temps de la performance, par les personnes présentes, par le cadre d'activités où se produit la performance et même par l'occasion précise qui la provoque ; le contexte conditionne la **performance** d'où jaillit la forme éphémère du récit oral.

Si une connaissance réelle du récit oral se construit ainsi autour des axes de la **tradition**, de la **structure communautaire**, du **groupe d'appartenance**, de la **personnalité** du conteur, de sa **perception** du **contexte** et de la **performance**, il faut reconnaître que les recherches ont jusqu'ici occulté certains de ces facteurs en s'attachant surtout au problème de la diffusion des « textes » et de leur origine, aux questions de transformations formelles et de fonctionnement structural.

La recherche a permis de constituer des archives d'où une double démarche d'analyse et d'écriture a extrait, des publications de transcriptions, des essais d'interprétation ainsi que des transpositions littéraires. Derrière ces productions se devine une pratique narrative dont il faut rendre compte dans toute son extension grâce à une recherche touchant à tous ses facteurs constitutifs. Cette recherche doit aussi se prolonger dans une communication qui ne soit pas que livresque et qui, prenant appui sur la créativité même que le lieu défini par le conteur et ses auditeurs favorisait, pourrait faire naître des pratiques nouvelles au sein des groupes d'appartenance ou de classes d'âge et favoriser des expériences d'écriture, de théâtre, de jeux, d'arts plastiques.

Pour étudier ainsi le récit oral et communiquer cette recherche par une pratique nouvelle, ne faudrait-il pas créer un lieu de conservation des récits recueillis et des artefacts qui s'y rattachent, un lieu de recherche et de communication sur le conteur, son art et l'objet qu'il produit, un lieu de diffusion enfin des résultats de toutes ces démarches ? S'agirait-il donc alors d'un musée du conte ?

Nous parlons de conte. Le mot évoque immédiatement le genre littéraire dont une des formes les plus connues est celle des contes de Grimm : conte merveilleux (*Märchen*) dont l'usage traditionnel semble bien établi. Ne s'agit-il pas de ces contes racontés par une grand-mère avant le coucher ? Le conte fut pourtant longtemps un des divertissements au sein des groupes d'adultes où il ne se limitait pas au genre merveilleux ; les enquêteurs ont fait une abondante cueillette de fabliaux, de ces contes dont le but est de faire rire. L'objet artistique de ce musée doit donc être le récit oral dans toute son extension (conte, légende, mythe) et ses divers états de développe-

ment (courts récits et longues narrations) ; de plus, cet objet devrait aussi comprendre les formes que prend le récit oral dans la littérature, la musique, la danse, les arts du spectacle et les arts plastiques.

Dernière précision : cette tradition orale est d'abord celle des Français d'Amérique mais les traditions qui en sont la source ou qui l'ont influencée doivent être comprises dans le projet d'ensemble. Une tradition orale entretient en effet des rapports avec d'autres traditions à qui elle emprunte des thèmes, des scénarios et même des techniques car les systèmes narratifs ne fonctionnent pas en circuit fermé comme le montre l'étude diachronique qui fait découvrir les échanges entre les traditions. La pratique muséale sera donc ouverte aux pratiques narratives d'ici mais aussi aux traditions qui les ont influencées.

Dans le paramètre ainsi défini, un groupe de recherche en voie de formation au CELAT de l'Université Laval se propose d'étudier la question d'une muséologie des pratiques orales en considérant les six facteurs constitutifs du fait oral : tradition, structure communautaire, groupe d'appartenance, personnalité et perception du conteur, contexte et performance. Ces facteurs peuvent être ramenés à quatre sujets : conte (contexte, performance), conteur (personnalité, perception), espace social (structure communautaire et groupe), tradition. Ces quatre sujets doivent être abordés dans les perspectives de quatre fonctions muséologiques : conservation, recherche, communication et diffusion. Ces sujets et ces fonctions se recoupent comme suit :

	conservation	recherche	communication	diffusion
conte				
conteur				
espace				
tradition				

L'intersection de chaque sujet et de chaque fonction constitue un problème dont l'exploration théorique et pratique permettrait de poser les jalons d'un discours muséologique sur les pratiques orales.

La fonction de conservation vise à constituer un fonds documentaire d'enregistrements de performances orales (enregistrements sonores, films, enregistrements magnétoscopiques), d'imprimés et de manuscrits comprenant des textes de contes traditionnels, des documents photographiques et des artefacts se rapportant au conte et au conteur. Ce fonds documentaire pourrait être complété par des histoires de vie de conteurs et des témoignages d'auditeurs. Il n'est pas question de reprendre ce qui s'est fait dans des dépôts d'archives ou des musées d'État ; un musée du conte devrait établir un inventaire informatisé des collections, des rapports de recherche, des thèses et des enquêtes en cours.

La fonction de recherche dans l'axe du conte pourrait s'orienter vers l'analyse (typologique, thématique, stylistique, structurale), la comparaison ainsi que l'interprétation historique et sociologique. Cette recherche pourrait se prolonger sur les rapports du conte oral avec l'écrit et d'autres formes de communication (dessins, films, marionnettes, etc.). Dans l'axe du conteur, la recherche s'attacherait à l'his-

toire de vie ainsi qu'aux questions d'acquisition de la compétence, des techniques de mémorisation, des mécanismes de la verbo-motricité, de la constitution d'un répertoire et de la conscience esthétique. Serait aussi objet d'étude la personnalité même du conteur tant dans son aspect psychologique que dans son aspect social. La recherche sur l'espace social porterait sur les modes d'appartenance, les façons de communiquer à l'intérieur des groupes, les rôles dans les groupes, les occasions de recourir à la communication traditionnelle, les rapports entre les petits groupes et la société globale, le sens esthétique, l'imaginaire collectif. Enfin, la recherche dans l'axe de la tradition aurait pour objet les mécanismes du dynamisme traditionnel et les rapports entre traditions : influences et changements, spécificité et permanence, contacts et écarts. Il faudrait enfin étudier la fonction d'une tradition langagière dans un groupe social.

La fonction de communication dans l'axe du conte s'exercerait par des expositions portant sur des personnages de contes ainsi que sur des thèmes narratifs mais surtout par la présentation de contes grâce à des films, des films fixes, des enregistrements, des représentations théâtrales (avec comédiens ou marionnettes), des jeux électroniques, des communications de personnes-ressources et des démonstrations de conteurs. Dans l'axe du conteur, la fonction de communication pourrait consister à présenter, par des expositions ou des rencontres, des conteurs, faire vivre l'expérience du conteur dans des ateliers, fournir des exemples de techniques par des montages. Dans cet axe pourraient aussi être présentés les modes d'utilisation du conte qui servent de relais au conteur : livres, spectacles, etc. En ce qui touche l'espace social, la fonction de communication porterait sur les genres de vie, les milieux tels que les définissent des artefacts, les lieux de sociabilité accrue où l'acte de langage est situé. Enfin, le sujet de la tradition peut être abordé par des expositions, des activités multi-médias et des ateliers.

La fonction de diffusion évoque immédiatement un ensemble de moyens comme la publication d'ouvrages et de périodiques ou comme l'organisation de conférences et même d'expositions itinérantes. Tout en retenant ces moyens, il semble que la diffusion pourrait être favorisée dès le passage des usagers dans l'espace muséal par des activités d'apprentissage : jeux, marionnettes, arts plastiques, préparation de jeux dramatiques, expérience de l'acte de conter, exploration d'un thème par la rédaction ou l'enregistrement au magnétoscope. À la suite des activités dirigées en milieu muséal, les expériences pourraient se poursuivre dans les milieux scolaires ou de loisirs grâce à des trousses comprenant scénarios, schémas narratifs, modèles de masques à faire, etc. Un dernier aspect de cette diffusion touche à des activités spécialisées : symposiums de peintres ou de sculpteurs autour de thèmes de légendes ou de contes merveilleux, ateliers de production de films, sessions à l'intention de bibliothécaires, d'éducateurs, de parents.

Au fond, nous avons à nous interroger sur le problème suivant : tandis que l'imagination est accaparée par des moyens de communication de masse, est-il possible de faire entrer en contact des usagers avec une tradition narrative qui fait partie de son héritage culturel et qui peut fonder de nouvelles pratiques d'ordre artistique où il ne serait pas simple lecteur ou consommateur ? Quelles études préalables d'ordre ethnologique, littéraire, sociologique, psychologique faut-il entre-

prendre ? Le lieu que constitue un musée apparaît-il comme correspondant aux attentes d'un tel projet ? D'une part, derrière nous, il y a cette matière traditionnelle accumulée par des générations de chercheurs qui l'ont analysée, classifiée et conservée ; d'autre part, il y a des spectateurs, des auditeurs, des acteurs, des écrivains, des artistes, des éducateurs qui veulent entrer en contact avec cette matière : la rencontre peut se produire dans un lieu d'échange, une sorte de place du marché, où les vieilles traditions seraient une fois de plus communiquées dans le mouvement même de la vie. L'idée vaut la peine d'être calmement étudiée.

ATELIER 5

La littérature enfantine au Québec

Conférencière : Henriette MAJOR, journaliste et auteur de livres pour enfants, scénariste

Commentateur : Georges FARID, Université du Québec à Hull

Conférencière : Thérèse PAQUIN, Université du Québec à Rimouski

Commentateur : Georges FARID, Université du Québec à Hull

Animatrices : Mildred BOLDUC, A.D.P., Direction régionale, M.E.Q., Saguenay-Lac-St-Jean
Suzanne FRANCOEUR-BELLAVANCE, conseillère pédagogique, C.S. Greenfield Park.

Depuis quelques années, les productions d'oeuvres de jeunesse se sont multipliées abondamment. M[mes] Henriette MAJOR et Thérèse PAQUIN, tout en traitant ce sujet bien différemment, ne couvrent pas l'ensemble des questions posées à ce congrès. Il s'agit, sans doute, d'un « objet » encore plus ou moins bien accordé à sa propre réalité.

La littérature enfantine

Henriette MAJOR

Depuis les années 70, la littérature pour enfants a fait des progrès prodigieux au Québec. Il y a eu deux parutions de livres pour enfants en 1970, une centaine l'année dernière. Il y a une dizaine d'années, on pouvait compter cinq ou six éditeurs sérieux dans ce genre de littérature. Ces derniers temps, les principaux éditeurs de livres pour adultes se sont tour à tour lancés dans l'aventure du livre pour les jeunes. On en compte au moins quinze qui produisent régulièrement. La production québécoise a donc considérablement augmenté, en quantité et aussi en qualité.

Des organismes comme Communication Jeunesse et l'Association canadienne pour l'avancement de la littérature de jeunesse (ACALJ), des revues spécialisées comme *Lurelu* et *Des livres et des jeunes* ont beaucoup fait pour la promotion du livre québécois dans les milieux scolaires et familiaux. Les enfants québécois sont donc de plus en plus confrontés à des livres faits pour eux, par des gens de chez eux.

Peut-on parler, dans ce genre littéraire, de « problèmes de langue » ? Peut-on parler de langage spécial qui s'adresserait à ce public spécial ?

Je tiens d'abord à préciser ceci : quand j'écris pour les jeunes, je m'adresse à eux comme à des personnes qui vivent dans le même monde que moi.

Comme je l'écrivais l'an dernier dans un article paru dans *Québec français* :

« En tant qu'auteur, je me suis toujours adressée aux enfants comme à des personnes, à des interlocuteurs valables. Je ne crois pas qu'il faille condescendre quand on s'adresse à des jeunes. Il s'agit simplement de se placer à un certain point de vue qui est le leur. Ce point de vue est aussi valable que celui de l'adulte. Mieux, je crois pour ma part qu'il s'agit d'un point de vue privilégié : d'une vision des choses neuve, originale, exempte de préjugés[1] ».

Les enfants baignent dans cette même mer du langage dans laquelle toute notre société est plongée. Cette mer est parcourue par divers courants selon les groupes sociaux. Donc, le langage dans lequel je m'adresse aux enfants ne devrait pas tellement différer de mon langage habituel.

Ma démarche d'écrivain est la même, que je m'adresse à des enfants ou à des adultes : la recherche de termes justes, de phrases équilibrées, d'images neuves, de démarches originales, autant d'exigences qui ne changent pas, quel que soit le public visé.

---

1. « La littérature à l'école, un point de vue d'auteur », dans *Québec français*, n° 45, mars 1982.

Mais, car il y a un mais, pour ce qui est de mon public enfantin, je dois tenir compte de ses caractéristiques propres : par exemple, de son pouvoir d'attention plus limité, de sa moins grande maîtrise du langage, de ses références moins nombreuses. Il faut donc, quand j'écris pour des enfants, tenir compte d'un certain nombre de critères de lisibilité. Ces critères, je les ai appliqués instinctivement dans mes premiers ouvrages. Depuis, des chercheurs ont fait des études scientifiques sur le sujet. Étant devenue auteur de manuels scolaires, j'ai dû passer de l'instinct aux consignes plus précises. Je vous signale deux sources d'information : un article intitulé « Lisibilité du texte et des images » par Jacqueline KERGUÉNO dans *La revue des livres pour enfants* (février — mars 1980), revue publiée par « La joie par les livres » de Paris ; aussi, un document de 75 pages publié par la Direction générale du développement pédagogique du ministère de l'Éducation : *La lisibilité des textes destinés aux élèves du primaire : guide pratique pour les auteurs de manuels scolaires*.

L'article de Jacqueline Kerguéno traite à la fois de la lisibilité du texte et de celle de l'image, et c'est très important. Dans les livres pour les jeunes, le texte et l'image forment un tout, et la lisibilité de l'un dépend souvent de la lisibilité de l'autre ; il y a donc avantage à analyser l'un et l'autre en parallèle. Les éditions Bayard Presse de Paris ont beaucoup travaillé dans ce sens. Signalons une de leurs réussites : la collection « J'aime lire » qui publie dix titres par an à raison de 150 000 exemplaires par titre.

Les personnes intéressées par cette question pourront consulter les documents plus détaillés. Je résume ici brièvement les principaux critères de lisibilité pour ce qui est du texte : phrases courtes, vocabulaire simple, mots difficiles expliqués par le contexte ; à éviter, les inversions, la forme passive, les références culturelles adultes.

On me demande parfois, un peu naïvement, si j'écris pour les enfants parce que c'est plus facile . . . Aussi paradoxal que cela paraisse, il n'est pas facile d'écrire simplement : un texte simple, qui a l'air de couler de source, est souvent un texte « travaillé ». Il sera passé par deux ou trois versions avant d'en arriver à cette forme qui n'a l'air de rien. Voici un exemple de paragraphe dans sa forme originale, puis dans sa forme travaillée :

« Bientôt, le lutin Tourne-Clé, chargé d'essayer les boîtes à musique avant de les emballer, a la surprise de voir une ballerine danser à toute vitesse au son d'une marche militaire tandis qu'un manège se dandine langoureusement sur un air de berceuse et qu'un soldat déambule au son d'une chanson d'amour. »

Deuxième version :

« Le lutin Tourne-Clé doit essayer les boîtes à musique avant de les emballer. Il est bien surpris du résultat : une ballerine danse trop vite au son d'une marche militaire ; un manège tourne trop lentement sur un air de berceuse ; un soldat marche au pas sur une chanson d'amour. »

En tant que directrice de collection chez Héritage, je dois lire un grand nombre de manuscrits : cette expérience m'a convaincue qu'il est plus facile d'écrire de façon compliquée. Quand je demande à un auteur de travailler son texte, je lui demande en général de le simplifier : de raccourcir les phrases, d'éliminer les formes relatives, d'utiliser un vocabulaire plus familier.

Les récits destinés aux jeunes comportent le plus souvent du dialogue. On aborde alors la difficulté de traduire le langage parlé dans une écriture vraisemblable, où les enfants se reconnaîtront. Tant qu'on en est à la narration, il n'y a pas de problème : les enfants, en apprenant à lire, absorbent tout naturellement la forme écrite du langage. Mais le dialogue veut livrer au regard des phrases faites pour l'oreille. Un dialogue trop littéraire devient facilement ennuyeux et ridicule, surtout dans une histoire contemporaine destinée aux enfants.

Lorsqu'un auteur écrit du dialogue pour la télévision ou le théâtre, le problème est moindre. S'il faut rechercher la correction du langage, on peut quand même se permettre certaines licences moins choquantes pour l'oreille que pour l'oeil. Mais dans un texte fait pour être lu, il n'est plus question d'écrire « au son ». Sinon, la grammaire et l'orthographe péniblement acquises à l'école en prendraient un sacré coup !

On est vraiment confronté à ce problème quand on fait une version littéraire d'un texte dramatique. Par exemple, je suis en train de transformer en livre le scénario d'André Mélançon pour le film *Les six doigts de la main*. Voici un exemple de ce que cela donne :

Scénario :

— « Touchez-y pas ! Cé ti clair ? »

Livre :

— « Défense d'y toucher ! C'est clair ? »

On voit qu'il s'agit de passer d'une écriture « au son » à une écriture assez familière pour que le lecteur puisse s'y identifier. Je n'aurais pas écrit, par exemple :

— « N'y touche pas ! Est-ce clair ? » réplique que je n'aurais pu vraisemblablement mettre dans la bouche d'un petit Québécois.

Quand on écrit du dialogue, on est toujours sur la corde raide, oscillant entre la vraisemblance et la correction. Si ce problème est particulièrement aigu chez nous, il n'est pas particulier au Québec : partout, il existe des écarts entre le langage écrit et le langage parlé, et tous les écrivains s'y butent un jour ou l'autre, à moins de n'écrire que des essais philosophiques. Il y a une dizaine d'années, un fonctionnaire du ministère de l'Éducation à qui on parlait de la littérature de jeunesse québécoise affirmait sur un ton sans appel : « Y se fait rien icitte ». Alors qu'on lui remettait une bibliographie comportant deux cents titres, il corrigeait son affirmation en disant : « Y se fait rien de bon icitte . . . »

Heureusement, avec la montée du nationalisme et de la fierté nationale, la confiance en nos propres productions s'est aussi améliorée. Les milieux éducatifs sont maintenant mieux informés. Les oeuvres des auteurs québécois sont disponibles dans la plupart des écoles, mieux, elles sont souvent intégrées à l'enseignement. C'est encourageant et stimulant pour ceux et celles qui font les livres.

Les thèmes qu'on traite dans les livres québécois sont-ils différents de ceux qu'on aborde ailleurs ? Ils sont à la fois semblables et différents. Nous sommes, bien sûr, influencés par les grands courants mondiaux, mais nous sommes d'abord Québécois.

Je ne crois pas qu'un écrivain, quel que soit le public auquel il s'adresse, doive se contraindre à tout prix à traiter de sujets locaux ou à employer des expressions dites « du terroir ». C'est malgré lui, sans presque s'en rendre compte, qu'il emploiera un langage coloré par son environnement, qu'il exprimera des réalités d'ici.

J'ai déjà entendu des Européens critiquer les livres québécois pour les jeunes parce que, selon eux, ces livres n'avaient pas assez de « couleur locale ». Tout dépend de l'idée qu'on se fait de la couleur locale : tous les livres ne peuvent parler des Indiens et du sirop d'érable. Mais c'est le plus souvent à travers des thèmes universels qu'on fait passer ce qui nous caractérise ; une série de contes de Cécile Gagnon traite de la neige et des activités reliées à l'hiver ; le Pitatou de Louise Pomminville évolue dans un paysage bien d'ici ; Jeanne, fille du roi, de Suzanne Martel, n'aurait pu vivre ses aventures ailleurs qu'au Québec.

On n'a qu'à feuilleter les livres européens pour se rendre compte de la différence d'environnement entre ce milieu et le nôtre : les maisons, les rues, les automobiles, les ustensiles de cuisine, les jouets y sont différents. Bien sûr, je souhaite de tout coeur que les enfants d'ici aient accès à ce monde différent ; mais je crois important qu'ils appréhendent aussi leur propre réalité, leur propre contexte de vie, dans des livres écrits par des gens qui partagent ces réalités avec eux.

En tant que Québécoise, je suis assurée d'avoir des choses à dire que des gens d'ailleurs ne pourraient ni concevoir ni dire de la même manière. L'enfant découvre le monde à partir de lui-même ; son champ de perception s'élargit peu à peu : maison, rue, quartier, ville, pays, ces découvertes se font graduellement pour finalement accéder à l'universel ; mais reste qu'avant de pouvoir comprendre ce qui se passe à l'autre bout du monde, il faut avoir pris conscience de son propre environnement ; il faut avoir appris à nommer correctement les êtres et les choses qui nous entourent et avec lesquels nous sommes en rapport.

Les livres transposent la réalité, jettent un éclairage spécial sur certains aspects du réel, explorent les mondes possibles à partir d'un certain point de vue. Ce point de vue conditionne une certaine vision des choses. Ce point de vue, cette vision des choses, les écrivains d'ici en sont les uniques possesseurs.

D'autre part, on rencontre ici les mêmes difficultés qu'ailleurs quant aux thèmes à aborder pour des enfants. Selon moi, on peut parler de tous les sujets imaginables aux enfants : ils vivent dans le même monde que nous et sont confrontés aux mêmes réalités. Mais il y a la manière.

Voici ce que dit Jacqueline Kerguéno à ce propos :

« Il existe une curieuse conception des textes destinés aux enfants, qui consiste à penser que parce qu'ils maîtrisent mal les techniques de lecture, on ne peut donner aux jeunes lecteurs que des textes de peu d'intérêt. Alors on leur propose souvent des histoires niaises où il ne se passe pas grand-chose. Mais quand on voit la quantité de questions qu'ils posent dans la vie, quand ils regardent une émission de télé ou des affiches dans la rue, quand ils discutent avec des adultes autour d'eux, on se rend compte que pratiquement on peut leur parler de tout en répondant à leur curiosité. Il ne s'agit pas d'écrire n'importe quoi, n'importe comment. Le tout c'est de trouver le ton juste. Malheureusement, c'est un talent qui ne court pas les rues ! Trop souvent on

ne trouve que des textes compliqués qui expriment des choses plates. Alors que c'est l'inverse qu'il faudrait écrire. Si on veut intéresser un jeune lecteur, on peut lui proposer des thèmes qui ne sont pas forcément ce qui est considéré habituellement comme faisant partie du « domaine enfantin ». Et ceci est possible malgré la contrainte culturelle et l'expérience humaine limitée des petits »[2].

J'ajouterais que les thèmes traités dans la littérature pour enfants sont à l'image de la société qui a conçu les livres en question. Quand notre société était sexiste et moralisatrice, la littérature pour enfants l'était aussi. La période de transition que nous vivons actuellement se reflète dans des ouvrages allant du traditionalisme à l'avant-gardisme. Une société n'est pas faite de la répétition d'un modèle unique, et il en faut pour tous les goûts.

Un mot à propos de la diffusion des livres québécois pour les jeunes. En tant qu'auteur, je peux vous dire que j'ai l'impression d'être dans un ghetto : c'est pourquoi, d'ailleurs, je publie en France depuis quelques années. Ici on tourne en rond : la diffusion est bloquée. La situation du livre pour enfants n'est pas différente de celle des autres genres de livres : tirages limités, coûts prohibitifs, diffusion parcimonieuse, envahissement des productions étrangères, manque de publicité, peu d'intérêt des médias, on n'en finirait pas d'énumérer les malheurs d'une production dont le malheur, c'est de se faire en circuit fermé. C'est comme ça, et on n'y peut pas grand-chose : c'est le sort de cet îlot francophone perdu sur un continent anglophone. On pourrait chercher à qui jeter la pierre : aux éditeurs ? aux libraires ? aux médias d'information ? aux gouvernements ? Malgré les efforts de chacun de ces intervenants, les problèmes de distribution de nos livres sont loin d'être résolus. Une des solutions les plus efficaces à mon avis, c'est la coédition qui permet d'augmenter les tirages et d'abaisser les coûts de production. Un bon exemple, c'est *l'Évangile en papier*, coédité par Fides et le Centurion : le tirage total a été de 40 000 exemplaires, comparativement à des tirages de 3 000 pour des ouvrages semblables publiés et distribués seulement au Québec. Un autre avantage de la coédition, c'est que le partenaire européen est intéressé à la distribution en Europe et qu'il s'en occupe. On a coutume de croire que les Européens, avec leur énorme production de livres, s'intéressent peu à ce qui se fait ici. Mais tout espoir n'est pas perdu. La collection que je dirige chez Héritage, « Pour lire avec toi », a été prise en main pour l'Europe par un distributeur belge : résultat : 60 000 livres de cette collection ont été distribués l'an dernier en Europe, et on prévoit une diffusion plus importante cette année. C'est la première percée massive d'une collection québécoise pour les jeunes en dehors de notre pays.

Quant à l'influence des productions étrangères chez nous, elle est indéniable, mais je dirais qu'elle est nécessaire. Bien sûr, les pays les plus envahissants sont la France et les USA mais, dans le domaine du livre pour enfants, il existe de nombreux échanges entre pays : des pays comme la Suède, l'Angleterre, l'Allemagne, les USA, le Japon voient leurs meilleurs titres rapidement traduits en français à la suite des foires internationales où chacun est à l'affût des possibles succès de librairie.

2. « Lisibilité du texte et de l'image », dans *La revue des livres pour enfants*, n° 71, La Joie par les livres, février-mars 1980.

L'influence que nous subissons est donc internationale, avec, bien sûr, une forte teinte française de France, ne serait-ce que par la bande dessinée que nous ne produisons pas ici, mais que tous les jeunes d'ici dévorent avidement. À la question : sommes-nous colonisés dans le domaine de la littérature pour enfants ? je répondrais : bien sûr, nous le sommes, mais de moins en moins. Peut-être en arriverons-nous un jour à coloniser à notre tour d'autres pays francophones. Mais, si cela se produisait, nous utiliserions sûrement un terme plus élégant pour parler de notre propre envahissement du marché des autres. En attendant, sans éliminer les productions étrangères dont nous avons besoin, il faudrait sûrement avoir la vigilance d'accueillir surtout les oeuvres de qualité. La présence de spécialistes du Québec dans les foires internationales contribue certainement à pousser dans ce sens.

Dans un article de la revue *Québec français* de février 1981, on m'avait demandé de donner des critères pour guider les éducateurs dans le choix de livres pour les jeunes. J'avoue avoir été embarrassée, car les seuls critères valables, à mon avis, sont des critères individuels. Personnellement, je lis tel livre à tel moment pour mille et une raisons très diverses : j'en ai besoin pour un travail, quelqu'un m'en a parlé en bien, j'ai envie de m'évader, ou de m'instruire, ou de me divertir . . . Dans mon article, j'avais donc fait ressortir « l'affaire d'amour » qui doit exister entre le lecteur et le livre. J'avais aussi souligné que l'intérêt pour un livre est contagieux, et qu'un éducateur qui a lui-même lu un livre et qui en est enthousiasmé risque fort de faire passer cet enthousiasme chez plusieurs de ses élèves ; encore faudrait-il que les éducateurs lisent les livres qu'ils proposent aux enfants, ce qui n'est pas toujours le cas.

Cela dit, certains organismes ont établi des critères généraux auxquels les éducateurs peuvent se référer. La Commission Presse et littérature enfantine du Bureau international catholique de l'enfance a rédigé une « charte pour le livre d'enfant ». En voici les principaux points :

« Les livres d'enfants doivent répondre aux besoins fondamentaux des enfants. [. . .] Les différents genres de livres pour enfants ont chacun leurs règles propres, mais leurs critères doivent aussi tenir compte du développement psychologique, intellectuel et spirituel de jeunes lecteurs. [. . .]

Le seul attrait de l'histoire ne suffit pas à fonder la qualité du livre pour enfants. Même si sa qualité récréative demeure primordiale, sa véritable portée éducative dépend d'un certain nombre de facteurs :

— l'objectivité de l'information ;

— la promotion des valeurs comme le respect et la dignité de la personne, le sens civique, la justice, la paix, la liberté, la solidarité. [. . .]

C'est justement parce qu'on s'adresse aux enfants qu'il faut s'interdire toutes négligences, facilités ou vulgarités et se soucier de la pureté, de la richesse et de la beauté du langage ».

À ces critères très généraux avec lesquels il est difficile de ne pas être d'accord, j'ajouterais une qualité qu'on oublie souvent dans ce domaine : l'humour. Je crois beaucoup aux livres dans lesquels on fait un clin d'oeil à l'enfant, soit dans le texte, soit dans l'illustration. Trop de livres pour les jeunes ne tiennent pas compte du

besoin très humain de sourire et de rire ; toutefois, il ne faut pas oublier que les enfants ne rient pas des mêmes choses à cinq ans et à dix ans . . . Il faut bien connaître les enfants de différents groupes d'âge pour produire un humour à leur portée.

Nous disposons maintenant au Québec d'instruments fort bien faits pour nous guider dans le choix des livres à proposer aux enfants : il s'agit des « Guides pédagogiques en littérature de jeunesse », rédigés par Michèle Provost pour le compte du ministère de l'Éducation. Ces guides comportent trois volets : « activités pédagogiques », « littérature québécoise de jeunesse », et « livres de jeunesse francophones publiés à l'étranger ».

Ces guides sont de précieux instruments ; ils arrivent à point pour compléter le nouveau programme d'enseignement du français. Michèle Provost souligne le rôle éducatif du livre autre que le « livre d'école » :

« Le livre est un matériel ouvert et polyvalent. C'est là son grand avantage et son caractère propre. Le livre permet aux enfants de faire des apprentissages multiples sur plusieurs plans et dans divers domaines. En ce sens, on pourrait difficilement prévoir tous les apprentissages qu'un enfant fera à partir de chacune de ses lectures. Il importe, dans un premier temps, d'être convaincu des multiples possibilités d'apprentissage qu'offrent les livres et, dans un deuxième temps, d'observer la nature et la variété de ces apprentissages et d'en prendre note pour guider le développement de l'habileté à lire ».

D'autre part, Michèle Provost reconnaît l'importance, pour l'enfant d'ici, d'avoir accès à des livres faits chez lui.

« Promouvoir la littérature de jeunesse, c'est d'abord découvrir avec l'enfant une réalité aussi simple que fondamentale : **celle du plaisir de lire.** C'est aussi contribuer à développer des habitudes durables de lecture. Promouvoir la littérature de jeunesse québécoise, une littérature qui s'affirme de plus en plus, c'est permettre à l'enfant d'ici d'enrichir ses contacts avec son environnement culturel, c'est favoriser la solidité des liens qui se tissent implicitement entre la société qui est la sienne et la littérature qu'elle produit ».

Ces guides, sans être exhaustifs, mettront les éducateurs sur des pistes intéressantes. Ils lui donneront des critères de choix à la fois valables et pratiques.

Après ces considérations sur les critères de choix du livre de jeunesse, je voudrais citer un éditeur qui se définit lui-même comme un éditeur de livres d'enfants « pas comme les autres ». Son nom : François Ruy-Vidal. Dans une entrevue sur sa façon d'aborder la production de livres pour les jeunes, il disait : « On cherche aujourd'hui à anesthésier l'enfant. Je crois au contraire qu'il faut donner à l'enfant des stimulations qui lui permettent de participer à sa propre découverte . . . Pour qu'un livre suscite l'intérêt, il faut qu'il intéresse au premier sens du terme, qu'il soulève des questions, qu'il inquiète les parents, qu'il angoisse les grands-parents, qu'il dérange les pédagogues . . . »

Comme ce congrès est en grande partie fréquenté par des pédagogues, souhaitons en terminant qu'ils aient été assez « dérangés » pour explorer plus à fond le domaine du livre pour enfants : ils auront peut-être la surprise d'y retrouver leur âme d'enfant . . .

Commentaire de Georges FARID

Sous le titre *La littérature enfantine au Québec*, Henriette Major nous entretient de différents aspects de cette littérature :

1. Multiplication des parutions de livres pour enfants au Québec depuis les années 70.
2. Moyens de promotion du livre québécois dans les milieux scolaires et familiaux.
3. Nécessité ou pas d'employer une langue spéciale pour parler aux enfants ?
4. Critères de lisibilité.
5. Langue écrite *vs* langue parlée.
6. Littérature québécoise pour enfants : essor, thèmes exploités, influence étrangère, différence et ressemblance de « l'ici » et de « l'ailleurs », problèmes de diffusion.
7. Critères et instruments pour guider les éducateurs dans le choix de livres pour les jeunes

Étant donné le nombre et la diversité des points traités, nous avons cru préférable, pour éviter toute confusion ou ambiguïté, de faire les commentaires sur chacun d'eux séparément, malgré des liens pouvant exister entre certains de ces points.

1. Henriette Major ouvre la conférence sur les progrès importants accomplis par la littérature enfantine au Québec, seulement à partir des années 70. En effet, il nous est facile de noter ce fait car si nous nous référons à l'ouvrage de Louise Lemieux *Pleins feux sur la littérature de jeunesse au Canada français*, Montréal, Leméac, 1972, 342 p., nous apprenons que :

a) « la littérature de jeunesse au Canada français remonte à une date récente. [. . .] jusqu'à la fin du siècle dernier, les livres pour enfants disponibles ici viennent de France. [. . .] jusqu'en 1923, les ouvrages canadiens-français pour enfants demeurent rares et isolés. [. . .] Où en est la littérature de jeunesse au Canada français ? Dans un bilan de cette première période, on découvre [. . .] :

— une littérature enfantine « intentionnelle » précédée d'une « littérature enfantine spontanée, jusqu'en 1923 »;

— une période de tâtonnement au cours de laquelle la raison l'emporte sur l'imagination. C'est le règne du livre didactique ;

— une première revue enfantine, l'*Oiseau bleu*, est à l'origine d'une véritable littérature de jeunesse canadienne-française ».

b) La deuxième période, dans l'évolution de la littérature enfantine au Québec, se situe entre 1940 et 1971. « Pourquoi 1940 ? C'est que depuis le début de la Deuxième Guerre mondiale, les relations France-Canada sont entièrement coupées et que, dans le domaine du livre, le marché se réduit aux publications qui sont déjà en librairie. Or, à cette époque, la législation de 1925 relative aux prix scolaires est en vigueur dans les écoles. Une production locale s'impose. Devant cette nécessité, de nouvelles maisons d'édition s'intéressent au secteur jeunesse, et plusieurs jeunes auteurs viennent se ranger à côté de leurs aînés. [. . .] La littérature de jeunesse ne fait que s'enrichir de contes, poèmes et romans ; des ouvrages de vulgarisation, représentant divers secteurs de la vie humaine, viennent s'ajouter aux ouvrages d'imagination déjà existants. [. . .] de 1940 à 1971, l'historique de la littérature de jeunesse canadienne-française peut se diviser de la manière suivante :

— 1940-1947 : la littérature de jeunesse se taille une place au Canada français ;

— 1948-1954 : la littérature de jeunesse, grâce à l'Association des écrivains pour la jeunesse, entre autres, est en voie de connaître un âge meilleur ;

— 1955-1964 : « âge d'or » de la littérature de jeunesse ;

— 1965-1971 : « déclin de la littérature de jeunesse ». À noter que ce déclin est dû surtout à une crise assez grave de l'édition québécoise.

Par le bref historique qui précède sur la littérature enfantine au Québec, nous avions l'intention, d'une part, d'attirer l'attention sur le jeune âge de notre littérature enfantine, et d'autre part, de montrer le contraste entre la période des années « pré 70 » et « post 70 » à partir de laquelle la production québécoise, comme le mentionne Henriette Major, a considérablement augmenté.

2. Une des raisons qui expliquent cet essor est liée aux moyens de promotion du livre québécois dans les milieux scolaires et familiaux. Henriette Major cite des organismes tels que Communication Jeunesse et l'Association canadienne pour l'avancement de la littérature de jeunesse (ACALJ), des revues spécialisées comme *Lurelu* et *Des livres et des jeunes*, auxquelles nous pouvons ajouter *Québec français*.

À titre d'information, voici quelques objectifs que poursuit Communication Jeunesse :

- regrouper les professionnels concernés par la création et la production de livres pour enfants : éditeurs, auteurs, illustrateurs, directeurs de collections . . . dans des colloques, rencontres, expositions ;
- susciter la création d'oeuvres de qualité tant au niveau du texte que de l'illustration par des ateliers d'écriture ou de création, par des concours ;

- stimuler le goût de la lecture chez les jeunes et collaborer avec les spécialistes des différents milieux, écoles, bibliothèques, centres de loisirs, par des activités diversifiées ;
- informer le public, en particulier les parents et les premiers responsables de la formation de l'enfant, garderies et maternelles, de l'existence d'un produit québécois de qualité, bien adapté à la psychologie et aux intérêts du jeune lecteur : séances d'information, expositions de livres, documentation.

En ce qui concerne la revue *Lurelu*, elle propose à chaque numéro :

- « M'as-tu vu, m'as-tu lu ? » une chronique d'information critique sur les livres québécois récemment édités ;
- des entrevues avec des auteurs et des illustrateurs de chez nous ;
- des dossiers plus généraux sur la lecture, l'évolution de l'illustration dans le livre de jeunesse, la commercialisation du livre, les problèmes de l'édition, etc. ;
- des comptes rendus sur les activités d'animation qui se déroulent dans les bibliothèques et les écoles à travers le Québec ;
- des articles sur un genre littéraire particulier : le roman historique, les livres traitant de la sexualité, les contes traditionnels, les livres de recettes, de comptines, la presse enfantine, etc. ;
- des articles sur les « à-côtés » de la littérature, mais qui concernent l'enfant : le théâtre, la bande dessinée, la télévision, la musique, le dessin d'enfant, la publicité destinée aux enfants, etc.

Pour sa part, la revue *Des livres et des jeunes* comporte :

- des dossiers thématiques ;
- des comptes rendus d'ouvrages sur des livres de jeunesse produits au Québec ou ailleurs ;
- des dossiers pédagogiques, des inédits, un courrier du lecteur, des entrevues, une chronique d'information.

Il va sans dire qu'un autre moyen pour promouvoir le livre québécois consiste à multiplier « les prix littéraires », qui non seulement créent l'émulation chez les auteurs, mais aussi favorisent la production accrue de littérature de jeunesse de qualité.

3. À la question que Mme Major soulève à savoir s'il est nécessaire ou pas d'employer une langue spéciale pour parler aux enfants, elle répond qu'elle s'adresse à eux comme à des personnes qui vivent dans le même monde qu'elle, comme à des personnes valables ; il s'agit cependant, selon elle, de se placer à un certain point de vue qui est le leur, c'est-à-dire une vision des choses neuve, originale, exempte de préjugés.

Nous partageons l'opinion d'Henriette Major, mais sommes aussi conscients de la difficulté d'une telle tâche qui nécessite quelque peu une empathie exigeant de l'auteur adulte d'avoir une vision semblable à celle de l'enfant, sans pour autant nier complètement la sienne.

Le fait de s'adresser aux enfants, par des livres ou des écrits, sans adopter un « langage spécial » qui pourrait, au sens péjoratif, être simpliste ou niais, ne doit pas nous faire oublier pour autant que ces livres sont destinés à une clientèle précise, c'est-à-dire des enfants qui, comme le mentionne Mme Major, ont un pouvoir d'attention plus limité, une moins grande maîtrise du langage, et des références moins nombreuses. Cette remarque nous sensibilise au quatrième point.

4. Les critères de lisibilité. Mme Major résume brièvement, après s'être inspirée de deux références[1], les principaux critères de lisibilité pour ce qui est du texte :

- des phrases courtes ;
- un vocabulaire simple ;
- explication par le contexte des mots difficiles ;
- pas d'inversions, de formes passives, de références culturelles adultes.

Parmi les critères susmentionnés, nous aimerions émettre quelques suggestions utiles par rapport aux deux premiers.

Ainsi en ce qui concerne les **phrases courtes**, nous pouvons nous demander « courtes à quel point ? » Pour répondre à cette question, nous nous référons à un exposé de Louis Painchaud « Le problème de la syntaxe dans le livre pour enfants » dans *Le livre dans la vie de l'enfant*, actes du Colloque, 2 au 4 juin 1977, textes colligés et présentés par Raymond Tétreault. Selon lui, pour évaluer la syntaxe d'un livre pour enfants, deux éléments importent : « la longueur moyenne des phrases et le pourcentage de subordonnées. [. . .] la phrase moyenne normale a 17 mots, 83 % de la population peut la lire sans difficulté. [. . .] un texte fait de phrases de 8 mots ou moins est très facile. Celui de 29 mots et plus est difficile et compris seulement par 4,5 % de la population. (Quand on évalue la longueur d'une phrase, on compte chacun des mots séparés par un blanc). [. . .] La phrase complexe contient au moins une proposition subordonnée. Mais elle peut en avoir davantage. [. . .] Plus une phrase est longue, plus elle a des chances d'avoir une structure syntaxique complexe. [. . .] Les textes les plus simples ont 10 % de subordonnées. Les plus complexes ont jusqu'à 40 % de subordonnées ».

Par rapport au vocabulaire, nous pouvons nous fonder sur :

— *l'Échelle Dubois-Buyse d'orthographe usuelle française*, Paris, éd. O.C.D.L., 1976, 4e édition revue et corrigée par F. Ters, D. Reichenbach et G. Mayer.

— *l'Échelle de langage et d'acquisition orthographique* de Robert R. Préfontaine, Boucherville, éd. Le Sablier, 1979.

Nous suggérons l'utilisation de l'échelle Préfontaine qui, en plus de donner un aperçu global de la connaissance du vocabulaire actif ou disponible, est une source continuelle de références pour tous les maîtres de l'enseignement primaire pour l'entraînement à l'orthographe.

---

1. a) Jacqueline KERGUÉNO « Lisibilité du texte et des images » dans *La revue des livres pour enfants*, publiée par La joie par les livres, n° 71, février-mars 1980, pp. 22-24.
b) Direction générale du développement pédagogique du ministère de l'Éducation, *La lisibilité des textes destinés aux élèves du primaire : guide pratique pour les auteurs de manuels scolaires*, 1982.

Bien que les critères de lisibilité concernent aussi bien le texte que l'image, aucune mention explicite n'a été faite pour cette dernière. Afin de donner une idée sur l'appréciation de l'image ou de l'illustration, nous empruntons à Louise Lemieux (oeuvre citée) :

> « [. . .] l'illustration propre au livre d'enfants. Il y a des éditions de toute beauté qui laissent l'enfant sur sa faim. C'est que l'illustration du livre d'enfants a ses lois propres qu'il faut connaître. Nous n'avons pas ici la prétention de les résumer en quelques lignes. Nous nous contenterons d'indiquer les « techniques » actuellement employées et leurs possibilités au service du livre d'enfants. Les voici :
> 1. Dessins impressionnistes, fins et sensibles, auxquels correspond un coloris discret.
> 2. Dessins réalistes, aux couleurs naturelles et franches.
> 3. Dessins stylisés ou simplifiés, aux surfaces coloriées unies.
> 4. Dessins caricaturaux généralement aux contours très accentués et aux couleurs vives presque criardes.
>
> [. . .] Bien d'autres facteurs sont à considérer dans le dessin ou le *design* des livres d'enfants, mais ce qui importe c'est l'unité de l'ensemble, la simplicité et l'originalité ».

La simplicité du texte et des images semble être une des clés du succès des auteurs et illustrateurs de livres pour enfants. Qu'on ne se méprenne pas, « il n'est pas facile d'écrire simplement » d'affirmer Mme Major, qui parle en connaissance de cause et dont l'expérience a précédé les paroles.

5. Langue écrite *vs* langue parlée. L'opposition de la langue écrite et de la langue parlée a toujours été manifeste ; elle est encore plus accentuée lorsqu'il s'agit de traduire le langage parlé dans une écriture vraisemblable. C'est un des grands problèmes qui se posent aux auteurs de littérature enfantine quand vient le temps d'intégrer le dialogue au récit. En effet, comment passer d'une écriture « au son » à une écriture assez familière pour que le lecteur puisse s'y identifier ? C'est là qu'entrent en jeu, entre autres, la compétence, la performance et la faculté empathique de l'auteur. Henriette Major exprime bien aussi cette sensation d'inquiétude ou d'hésitation traduite par l'oscillation entre la vraisemblance et la correction. Le problème, sans être tragique, semble universel et presque inévitable.

6. Malgré l'essor de la littérature québécoise pour les jeunes depuis les années 70, les productions étrangères exercent chez nous une influence indéniable, on pense surtout à la France et aux USA, et, à un moindre degré, à la Suède, à l'Angleterre, à l'Allemagne et au Japon. Henriette Major ne cherche pas à rejeter les productions étrangères mais plutôt à n'accueillir que les oeuvres de qualité.

En ce qui concerne les thèmes exploités dans les livres québécois pour enfants, ils sont à la fois différents de ceux abordés ailleurs et semblables. Cependant, la différence est directement observable dès que l'on feuillette un livre européen : les maisons, les rues, les automobiles . . . sont différentes. Ce contraste avec notre milieu et « l'ailleurs » est très net. Mme Major accepte bien que les enfants d'ici aient accès à ce monde différent, mais elle croit important qu'ils appréhendent aussi leur propre réalité, leur propre contexte de vie, dans des livres écrits par des auteurs qui partagent ces réalités avec eux. L'idée qui sous-tend cette opinion de Mme Major est qu'avant de pouvoir comprendre ce qui se passe à l'autre bout du monde, il faut avoir pris conscience de son propre environnement ; il faut avoir appris à nommer correcte-

ment les êtres et les choses qui nous entourent et avec lesquels nous sommes en rapport. Entièrement d'accord avec cette idée, nous nous posons néanmoins une question importante : Faut-il supposer que, jusqu'à un certain âge (lequel ?), l'enfant ne sera en contact qu'avec des livres québécois ? ou lui donnera-t-on plus de livres québécois que de livres étrangers ?

Par rapport à la diffusion des livres québécois pour les jeunes, comme d'ailleurs ceux d'autres genres pour les adultes, plusieurs problèmes existent : tirages limités, coûts prohibitifs, diffusion parcimonieuse, manque de publicité, peu d'intérêt des médias . . . Face à cette multitude d'obstacles, Mme Major propose une solution : la coédition avec un éditeur européen qui élimine l'inconvénient de la production en circuit fermé.

7. Au regard des critères susceptibles d'amener les éducateurs à effectuer un choix judicieux de livres, nous reprenons avec plus de précision la première référence que cite Mme Major et en ajoutons deux autres :

— Les exigences générales établies par la Commission Presse et littérature enfantine du Bureau international catholique de l'enfance (BICE) dans *Enfants d'aujourd'hui, livres d'aujourd'hui* de Janine Despinette, Belgique, éd. Casterman, 1972, p. 169-172. Mme Major y ajoute avec raison le critère « humour », qu'il soit dans le texte ou dans l'illustration.

— « Les critères de qualité retenus » tels qu'ils sont formulés dans le *Guide pédagogique, primaire, littérature de jeunesse*, fascicule 2 (littérature québécoise de jeunesse, bibliographie sélective commentée) publié par le gouvernement du Québec, ministère de l'Éducation, Direction générale du développement pédagogique, rédigé par Francine Couture-Lebel et Michelle Provost, décembre 1981, p. 10-12.

— Les commentaires, les chroniques d'information critique ou les comptes rendus sur les livres d'enfants ou de jeunesse, de *Lurelu*, *Des livres et des jeunes*, de *Québec français*.

En ce qui concerne les instruments, en tant que guides pédagogiques et guides pour les éducateurs dans leur choix de livres pour enfants, précisons :

— *Le Guide pédagogique, primaire, littérature de jeunesse*, fascicule I (activités pédagogiques), de Michelle Provost et Suzanne Teasdale, septembre 1981 ; le fascicule 2 susmentionné ; le fascicule 3 (livres de jeunesse francophones publiés à l'étranger, bibliographie sélective commentée), rédigé par Michelle Provost et Jani Pascal, décembre 1981.

Sachant le caractère important de ces instruments qui viennent compléter le nouveau programme d'enseignement du français au primaire, mentionnons encore d'autres outils qui, tout en prenant en considération, par exemple, les résultats, les recherches et les lignes de force du nouveau programme, contribuent à faire vivre aux éducateurs différentes expériences reliées, entre autres, à la littérature enfantine ; il s'agit des programmes de perfectionnement des maîtres de français (PPMF). Pour ne citer que quelques documents de l'Université du Québec à Hull (U.Q.A.H.), à la base de cours :

- PMF 3140 Matériel en classe de littérature au primaire.
- PMF 3142 Expression et création verbale au primaire.
- PMF 3148 Rencontre de la littérature au primaire.
- PMF 3640 Stylistique de l'expression au primaire.
- PMF 3642 Sociologie de la littérature enfantine.
- PMF 3643 La bande dessinée au primaire.

Enfin, pour clore le sujet, nous ne prétendons point avoir été exhaustif dans nos commentaires, mais plutôt sélectif, vu la multitude et la richesse des informations que nous a communiquées Henriette Major. Il nous a été aisé de percevoir que c'est une expérience longue et variée qui s'exprimait ; une expérience tantôt d'auteur de livres pour enfants, tantôt de directrice de collection, de scénariste et nous en passons. Chacune de ces expériences posait des questions pour nous sensibiliser à l'univers de la littérature enfantine au Québec et cherchait sincèrement des solutions, même si, dans quelques passages, les solutions nous ont fait réfléchir et ont suscité en nous encore des interrogations intéressantes.

Valeurs de l'image dans l'album pour enfants

Thérèse PAQUIN

Le projet d'analyser les valeurs de l'image dans l'album pour enfants s'est imposé à nous comme une nécessité primordiale. Parce qu'en voulant exploiter l'album pour stimuler et motiver la lecture et la créativité, nous nous sommes rendu compte que l'image parlait un langage complexe, s'imposait dans une structure de communication dont nous ne connaissons que bien peu l'articulation, et que ce n'est qu'intuitivement que nous l'appréhendons et la choisissons pour la donner « à lire » ou à contempler aux enfants. Il semble que nous ayons pour de bon présupposé que tous les enfants comme tous les adultes « déchiffrent » l'image et la comprennent facilement à cause de cet air de « déjà vu », de ressemblance, de cette fonction « analogique » qu'on lui confère. Et paradoxalement, cet objet si transparent, à l'air si innocent, et si abondamment exploité, se livre très difficilement à l'analyse, ce qui explique tant d'argumentations savantes concernant son « ineffabilité ».

L'iconologie nous avait cependant appris à lire, à déchiffrer l'image en y recherchant une abstraction de l'idée générale correspondant à son niveau d'articulation iconique, à sa structuration. Nous savions ainsi indiquer, identifier les choses et les mettre en rapport avec notre idéologie et nos réalités. Cette interrogation sur les significations de l'image constituait une bonne préparation à l'analyse de son fonctionnement en rapport aux lectures possibles, susceptibles de nous conduire à l'identification des éléments sur lesquels reposent ses valeurs positives ou négatives. Mais elle ne nous permettait pas d'en éclairer les processus de signification comme la sémiotique nous permet de le faire. L'image s'impose comme un texte, une pluralité de signes reposant sur plusieurs codes interreliés. Comme le souligne Porcher (1976) : « Elle est tellement codée que le code lui-même tend à disparaître en tant que tel dans l'esprit du lecteur ». Puisque notre but principal consiste à identifier les facteurs de l'intérêt reliés à l'image de l'album pour enfants, nous voulions savoir d'abord en quels lieux, de la structuration du sens et de la forme stylistique, ils résidaient. Certaines images mettent en lumière des unités de contenu et d'expression qui font appel à des unités culturelles déjà stylisées et stéréotypées relevant de l'idéologie, alors que d'autres reposent sur un mode de fabrication de l'expression qui renouvelle et restructure le contenu de la culture. L'image de l'album est un texte, mais elle est aussi un message qui s'adresse à un récepteur précis, l'enfant. Le concepteur doit en organiser et en structurer la compréhension en fonction de ce récepteur déterminé. Il doit faire fonctionner les codes de l'image dans le but de provoquer les réactions nécessaires à l'entreprise du décodage. Le récepteur de

l'image doit, à partir d'indices, restructurer le message, rétablir tous les réseaux de codification. Il entreprend un travail intellectuel intense d'analyse, d'induction et de déduction sur la structure de représentation.

Nos objectifs étaient bien précis et engageaient une certaine nécessité méthodologique. Nous savions que ce projet était bien vaste et risquait de soulever tous les problèmes à la fois. Parce que l'attitude face à l'image ne relève pas que de la structure du système de représentations. Elle fait appel à la psychologie de la perception autant qu'à la sémiotique. Comme notre travail n'est qu'un préalable, nous avons dû faire des choix au niveau de la théorie d'abord, qui a entraîné automatiquement l'orientation de la méthode d'observation. Puisque nous voulions comprendre à fond le processus de décodage et identifier les éléments de réception de l'image, il nous a fallu recourir à la sémiotique qui traite de tout objet considéré comme support de signification et de communication de tout message codé qui se donne à la lecture. La sémiotique reliée aux découvertes de Saussure, de Pierce et de Hjelmslev nous a amenée à une compréhension fondamentale de la structure des sens dénotés et connotés par les signes. La théorie de la production des signes de Umberto Eco et l'analyse sémiotique des images de Louis Porcher nous ont guidés dans la structuration de nos fondements théoriques et de la méthodologie de notre recherche.

Dans le présent exposé, nous vous présenterons, dans un premier temps, les grandes lignes qui sous-tendent cette orientation théorique, et, dans un deuxième temps, une description d'une démarche expérimentale d'observation de la lecture de l'image reliée à la structure de certains codes culturels transposés dans le code graphique.

Pour Saussure, un signe place arbitrairement un signifiant en relation avec un signifié, par l'intermédiaire d'un code socialement établi. La langue devient ainsi un réseau d'oppositions réciproques dans laquelle chaque entité prend sa valeur en fonction de la présence ou de l'absence des autres entités. Le signe est considéré par Saussure comme un fait de communication, puisqu'il n'en définit pas clairement le signifié. Pierce nous éclaire beaucoup plus sur le sujet en nous proposant la théorie des interprétants et de la « sémiosis illimitée ». L'interprétant, c'est l'idée, la représentation, la définition à laquelle un signe nous réfère et cette représentation devient à son tour signe qui aura sa représentation dans un autre signe et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Cette circularité infinie du sens est ce que Pierce appelle la « sémiosis illimitée ». Cette théorie contient en elle-même toute la théorie de la signification et nous permet de comprendre la construction du sens sans référence à l'objet réel. Elle nous maintient au niveau de la transmission du sens dans l'objet culturel, nous permet d'éviter les discours intuitifs et redondants sur sa fuite. Cet interprétant défini par Pierce peut être une idée ou concept, une définition, une image, un texte complet, un geste, etc.

Hjelmslev reprend cette théorie des interprétants de Pierce et l'analyse des signes comme unités culturelles. Pour lui, les structures culturelles (c'est-à-dire la manière dont une société donnée organise le monde qu'elle perçoit, analyse et transforme) sont des structures sémiotiques et par conséquent des systèmes d'unités dont chacune peut être mise à la place de l'autre. Il fait intervenir le concept de signe avec celui de signe-fonction. Une relation sémiotique existe quand un continuum de matériel

donné est subdivisé, segmenté en unités pertinentes par l'entremise d'un système abstrait d'oppositions. Ces unités que le système rend pertinentes constituent le plan de l'expression corrélé au plan du contenu. Le signe, corrélation ou fonction qui unit expression et contenu est mobile et peut mettre en relation plusieurs contenus et plusieurs formes d'expressions, ce qui explique la richesse sémantique de certaines formes de langage et de la création. Ainsi un contenu et une forme peuvent entrer en relation de diverses façons, selon que les règles de transformation interviennent au niveau sémantique (du contenu) ou syntactique (de la forme).

Ces théories peuvent nous permettre de penser à l'analyse de l'image sans passer par la référence aux structures linguistiques. Plusieurs études sémiotiques se sont heurtées aux problèmes du modèle de la double articulation, du code digital et de la binarité. Selon Lotman, le langage verbal est le système modèle et les autres systèmes ne font que transposer ses structures. Pour Barthes, il n'existe pas d'autre système sémantique de signes autonomes. Tout système sémantique se mêle de langage, qu'il s'agisse de systèmes visuels ou autres, les signifiés de tels systèmes n'existant que par le langage. Parce que percevoir ce qu'une substance signifie c'est totalement recourir au découpage de la langue. Cette conception à notre avis contredit toute la réflexion sémiotique sur la structure de la signification par la théorie des interprétants permettant d'établir que la définition d'un signe est un autre signe de n'importe quel système, aussi bien un mot qu'une image. L'avantage du langage verbal sur les autres systèmes, c'est la possibilité de constituer un métalangage pour analyser la structure des autres systèmes. Sa grande flexibilité vient du fait qu'il repose sur un contenu d'expression dont la forme est déjà articulée en unités discrètes à tous les niveaux. Le langage verbal ne traduit cependant pas toutes les sémies, toutes les unités de sens des autres systèmes. La notion de binarité a été associée à celle de modèle discret par la sémiologie, et il semble devenu difficile de parler de structures pour des systèmes qui ne reposent pas sur des unités discrètes, mais sur des continuums ou substances d'expression non découpées arbitrairement.

Mais alors se pose le problème, très important pour nous, de considérer la fragmentation de ce continuum en unités analysables, puisque l'image repose sur un tel système d'expression. Pour résoudre ce problème, on a souvent recours aux concepts d'iconicité et d'analogie, de motivation du signe.

Morris définit le signe iconique comme semblable, par certains aspects, à ce qu'il dénote. Par conséquent, l'iconicité serait une question de degré (Morris, 1946). Ces aspects identifiés par Morris ne répondent pas au besoin de la sémiotique, c'est-à-dire ne décrivent pas le rapport que le signe entretient avec la chose. En reconnaissant un signe iconique comme une analogie, une reproduction exacte de la réalité, nous l'excluons de la codification, nous le nions même comme signe, comme corrélation établie conventionnellement.

Cependant, si l'image est une représentation de la réalité, donc un signe ou une pluralité de signes, il faut s'interroger sur ce lien conventionnel, culturel qu'elle entretient avec la réalité. La solution proposée par Eco est celle de considérer que les signes iconiques ne possèdent pas les mêmes propriétés physiques que la réalité à laquelle ils se réfèrent, mais qu'ils reposent sur la même structure perceptuelle ou sur le même système de relations. Reportons-nous, pour rendre les choses plus claires, à

l'illustrateur qui veut dessiner un chien. Il devra recourir aux traits distinctifs principaux au moyen desquels la convention culturelle l'a habitué à identifier l'animal. Par la suite, il devra transposer ces traits distinctifs principaux, ce modèle perceptuel, par la référence aux multiples modèles proposés par la convention graphique. Il devra ensuite adapter sa représentation graphique à un contenu inséré dans un contexte précis. Si on reconnaît de l'analogie ou de la similitude dans cet objet représenté, il est important de constater que c'est au moyen de conventions qu'on l'a établie. Il en est d'ailleurs ainsi pour tout schéma. Il a fallu décider de privilégier certaines classes d'éléments, de les rendre pertinentes pour délimiter la forme de l'expression. Tout en transposant les traits caractéristiques qui permettront de reconnaître le modèle perceptuel, l'illustrateur pourra varier presque à l'infini la forme de l'expression. Il pourrait par exemple considérer comme pertinente la représentation de la texture, ou de tout autre élément considéré comme variant. Par jeux de connotations reposant sur l'association ou la transformation, il pourra inventer autant de matières expressives ou d'images. Les signes iconiques, comme le fait remarquer Eco, « peuvent traduire, par convention, des choses que l'on voit, des choses que l'on suppose et des choses que l'on sait, c'est-à-dire leurs propriétés » (1979). Ce qui nous permet de constater que la substance de l'expression de l'image donne lieu à l'existence d'un code faible et que l'image nous propose un décodage difficile, puisqu'il existe des centaines de façons d'exprimer la même chose. Il nous faut aussi considérer l'image comme un texte iconique reposant sur des relations contextuelles complexes, où il est difficile de séparer les unités pertinentes des variants.

Le système de représentation graphique a conventionnalisé de vastes unités de contenu. Par exemple, les représentations du visage humain. Mais, dès qu'il est question de les analyser, elles se dissolvent en plus petites unités, que certains sémioticiens appellent *figurae*. Ces unités ne peuvent correspondre aux phonèmes, puisqu'elles n'ont pas de valeurs positionnelles et oppositionnelles. Leurs valeurs ne se manifestent que par différenciation dans un contexte précis. Chaque texte institue un système de conventions, qui donne lieu à un idiolecte.

On peut dire que les signes iconiques sont à la fois conventionnels et motivés. Ils sont basés sur un processus circonstanciel et ils se réfèrent à plusieurs sous-codes et à plusieurs modes de codification. Par exemple, le concepteur d'image peut faire appel à des syntagmes, ou à des unités d'expression déjà codées. Par le mode de récognition, on peut reconstituer un objet à partir d'un indice, d'une empreinte ou d'un symptôme en référence à une convention qui établit la causalité comme contenu de l'expression. Certains jeux de l'image reproduisent les actes de perception de ce système. Par exemple, la représentation de pas dans la neige signifie que quelqu'un est passé par là. Un objet peut aussi être sélectionné comme un élément de sa classe. Le mécanisme qui gouverne le choix et la corrélation de la signification est basé sur la synecdoque. Le code graphique, pour illustrer la diégèse, utilise très souvent ce système de représentation; ainsi une partie du corps exprime la présence d'un personnage. On a aussi souvent recours à des systèmes déjà codés, dont le mode de production est la réplique. C'est ainsi qu'on représente les gestes, les attitudes ou tout ce qui relève du code kinésique dont les éléments sont soumis à des articulations plus

complexes. La reconnaissance de leur existence nous permet de comprendre les différents niveaux de structure du texte iconique afin de les soumettre à l'analyse.

Parmi ces syntagmes déjà codés, il faut encore mentionner ceux qui sont produits par le système des structures narratives que Propp appelle, pour le conte populaire russe, les fonctions. La culture produit ainsi de grands modèles narratifs qui modalisent la structure des contes et des histoires, par exemple, le héros qui rencontre des obstacles sur sa route. D'autres syntagmes relèvent de la stylisation parce qu'ils sont établis par une convention qui les reconnaît à cause de leur similitude avec une expression type dont la corrélation au contenu est figée : l'image du diable par exemple, bien qu'elle soit soumise à de multiples variants, demeure toujours reconnaissable. Il y a un large répertoire de ces expressions conventionnelles que Eco nomme super-signes. Ce sont, entre autres, les onomatopées, les structures architecturales, les images publicitaires de certains objets, les iconogrammes, les connotations conventionnelles associées à certaines expressions par une idéologie, comme les canons de la beauté, de la propreté, etc., toute la synesthésie programmée, conventionnalisée en poésie, en musique et en peinture. Cependant, tout ce « matériel » livré à l'artiste peut devenir le point de départ d'une nouvelle forme d'expression. En général, la création d'images ou de peintures relève à la fois de tous ces sous-codes et de l'invention. Parce que l'invention serait un mode de production où le producteur du signe puise dans le continuum d'un matériel non encore segmenté et propose une nouvelle forme dans le but de structurer les éléments formels de son contenu. Dans le cas de l'invention pure, il n'existe aucune convention pré-existante pour établir la corrélation entre le contenu et la forme. Le producteur de signe doit déterminer cette relation pour la rendre acceptable. Ainsi, tous les modes de productions opérés par récognition, similitude ou réplique relèvent d'un travail plus facile parce qu'ils s'appuient sur la reproduction d'expressions déjà conventionnellement établies. Ce sont des produits culturels existants. Il est juste de dire que le mode de production par invention est une opération de production de code.

L'oeuvre d'art ou esthétique appartient à ce mode de production. Le travail du producteur s'effectue au niveau même de la perception et constitue un écart par rapport à la perception conventionnalisée. Elle agit sur des structures ou des microstructures déjà existantes en suscitant de nouvelles relations d'expression-contenu productrices de connotations inattendues. Chaque texte produit un système dont l'articulation est opérée par redondance et s'ouvre ainsi à plusieurs réseaux de lectures. Et c'est cette richesse sémantique qui en rend la lecture difficile. Elle demande une très grande disponibilité de la part du lecteur. Le recours à tout son bagage culturel ne suffit pas pour profiter de cette nouvelle expérience esthétique, il doit se livrer à un travail d'induction ou de déduction pour retrouver son propre sentier de lecture. Il est cependant difficile d'établir le degré d'invention d'un texte. Ce dernier repose toujours sur des codes culturels plus ou moins connus du lecteur. Les oeuvres qui font appel à la transposition directe de la perception peuvent être ainsi considérées comme des oeuvres dont le degré d'invention est modéré. Et, à notre point de vue, les images produites pour les enfants appartiennent souvent à cette catégorie. Il s'agit d'un art dont le système de production est orienté vers la spécificité du lecteur qui restreint la liberté de l'auteur. Celui-ci doit agir sur sa création en

fonction de ce lecteur spécifique qu'est l'enfant. Il doit connaître ses capacités intellectuelles et ses expériences culturelles, il ne peut donc pas, par le fait même, se livrer à l'expérience esthétique totale. Si la recherche de l'expression est centrée sur sa propre facture et permet à l'auteur par transformation de structurer un contenu inconnu, le lecteur non averti peut perdre tout intérêt pour sa lecture, il n'y verra que du « bruit » et s'en détournera automatiquement.

Alors on peut se demander quelles voies s'ouvrent au producteur d'images pour enfants dans cette forme d'expression. Parce que soumettre un texte imagé à un enfant, c'est lui soumettre la lecture d'un code dont il ne connaît le fonctionnement que dans les faits. Il est possible de soumettre un texte écrit à l'épreuve de lisibilité puisque nous en connaissons les paramètres précis établis en fonction du développement intellectuel des lecteurs. Nous pouvons aussi évaluer la capacité d'abstraction de l'enfant par le biais de l'expression plastique sans que cela nous éclaire nécessairement sur sa capacité de réception de l'image, même si nous sommes assurés que celle-ci précède celle-là. Pour parer à cette difficulté, plusieurs concepteurs d'images ont recours à un univers sémantique restreint et même clos et limitent par le fait même leur recherche sur l'expression. Ils font référence à une idéologie virtuelle de l'enfance, à laquelle échappe peut-être une grande partie de sa réalité intellectuelle et culturelle, et de son univers psychologique. On oublie ainsi trop souvent que les enfants partagent tous les jours notre univers culturel et émotif auquel les écarts de générations viennent ajouter de nouvelles relations contenu-expression donnant lieu à des extensions sémantiques, à un système de connotations culturelles différentes. Les champs perceptifs sont sans cesse soumis ou traversés par les idéologies qui naissent et meurent au rythme des saisons. Les enfants ne sont pas soumis à la même appellativité des choses que nous. Et la volonté de créer de nouveaux modèles sémantiques se heurte souvent à cet univers déterminé et restrictif. L'enfant qui reçoit un message aura recours, pour le déchiffrer, aux sous-codes basés sur sa vision partielle du monde. Ce plaisir de décoder l'image pour l'enfant vient d'abord de sa volonté d'investissement de ses connaissances et de ses émotions. Plaisir de partir à l'aventure dans un univers inconnu mais dont les réseaux fondamentaux lui sont familiers. Certains auteurs arrivent plus que d'autres à s'insérer dans cet univers sémantique, à stimuler ce désir d'exploration.

Afin de mieux comprendre cette activité de décodage et de restructuration que nécessite la lecture de l'image, nous avons décidé de nous livrer à un travail expérimental d'observation systématique. Nous savons qu'une seule lecture ne suffit pas à exprimer ou traduire toute la richesse de l'image, et que ce système pluriel ne peut être totalement lu. Cependant, l'image de l'album n'est pas non plus une oeuvre esthétique complètement « ouverte » ; nous croyons qu'il est possible d'en traduire l'unité sémantique reposant sur les significations intermédiaires et plurielles organisées au moyen du langage verbal. Pour ne pas nous perdre dans l'abondance de sens produit par la redondance de l'image, nous nous en sommes tenue à l'observation de lecture de codes ou de systèmes dont il était possible d'identifier l'articulation précise.

Les systèmes codés dont nous avons décidé d'observer la lecture sont les suivants :

1° le système des figures qui dénote la diégèse ou la structure temporelle de l'histoire ;

2° le système de figures qui connote la diégèse ;

3° le système symbolique de la couleur.

1. Les éléments ou unités de dénotation font référence au fonctionnement des figures et du fond dans l'organisation même de l'étendue iconique perceptible. Il s'agit pour le lecteur d'identifier les principaux éléments en référence au code de perception psychosociologique, puis d'en comprendre l'articulation temporelle, la structure métonymique. La compréhension de ce premier niveau de perception fait appel à plusieurs sous-codes culturels, dont le code des structures narratives, le code kinésique, le code vestimentaire.

2. Les éléments ou unités qui connotent la diégèse font référence aux figures qui intensifient, redoublent ou prolongent les sens dénotés, et les investissent de diverses valeurs. Parmi ces éléments, nous faisons intervenir les nombreux éléments de redondance, les syntagmes figés, les symboles.

Quant au système symbolique de la couleur, il fait partie du système de connotations de la diégèse. Nous avons décidé d'y porter une attention spéciale à cause de la place importante qu'il occupe dans le système de représentation graphique.

Pour cet exercice de lecture stratifiée, il nous a fallu rechercher un album sans texte écrit destiné à des enfants dont l'âge correspondait à ceux de nos groupes d'élèves, c'est-à-dire à des enfants de 6 à 9 ans. Après de longues recherches, nous avons arrêté notre choix sur un album dont le code graphique est particulièrement dépouillé, sans être réduit à la schématisation. Il s'agit d'un texte qui révèle ostensiblement toute la facture de ses articulations. Cet album s'intitule *NON*, et a été rédigé par Annick Desmier et publié aux éditions La Farandole en 1981.

Normalement, un texte en images dont la structure et les codes sont orientés devrait provoquer des conduites sémiologiques voisines. Si l'enfant reconnaît par le sens formulé l'orientation du sens engendré et voulu, c'est qu'il a compris les mécanismes de l'oeuvre, sa structure interne produite par la présence de chaque unité ou figure. Nous avons dû avoir recours à la puissance du langage verbal pour traduire l'articulation et les sens de l'image tout en restant consciente du fait que cette traduction ne peut être que partielle. Il fallait nous en tenir aux limites des possibilités qu'offre la transposition d'un système d'expression à un autre.

Nous avons décidé de soumettre ce livre à la lecture individuelle de 75 enfants répartis respectivement en première, deuxième et troisième année. Pour préparer cette expérimentation, nous avons d'abord procédé à une analyse approfondie de la structure du texte *NON* en tâchant d'identifier tous les sens dénotés et connotés voulus par l'auteur. Le consensus a été très facile à obtenir vu la grande clarté d'expression du texte. Pour identifier toutes les réactions à la lecture du texte iconique, nous avons décidé de filmer chacune des séances de lecture sur vidéoscope. Tous les enfants avaient été préparés à l'exercice par une visite en classe des cinq membres de l'équipe de recherche. L'enseignante de chaque groupe d'enfants avait expliqué clairement les

buts visés par la séance de lecture proposée. Quelques séances d'enregistrement en classe avaient familiarisé les enfants avec le fonctionnement du vidéo. Chacun des enfants savait qu'il ou elle devrait se rendre au moment indiqué dans une salle familière, et qu'il ou elle serait soumis(e) à la lecture d'un album sans texte écrit. On lui avait alors expliqué la consigne suivante que nous avons répétée au début de la séance de lecture :

> Il ou elle doit préparer, à partir de toutes les images du livre *NON* qu'il ou elle voit pour la première fois, une histoire que nous enregistrerons pour la présenter aux ami(e)s de la classe. Il ou elle peut feuilleter le livre aussi souvent qu'il le faut. Puis, quand son histoire sera prête, il ou elle la racontera en indiquant les éléments principaux qui la constituent.

Quelques séances de lecture d'images extraites des textes nous avaient amenée à constater que les enfants se contentaient souvent d'énumérer les éléments de l'image et qu'il était difficile de les amener à un autre niveau de lecture. Nous avons eu l'idée de faire construire une histoire pour éviter ce problème et pousser l'enfant à restructurer l'unité du texte avec plus de concentration. D'ailleurs, le projet de présenter cette histoire aux ami(e)s de la classe devait le stimuler dans cette direction.

Lors de la séance de lecture, l'enfant est reçu par son enseignante. Celle-ci lui répète la consigne et tâche de le mettre dans une situation confortable. Il ou elle peut poser toutes les questions susceptibles de dissiper toute inquiétude. En général, les enfants se sont prêtés à l'expérience avec beaucoup d'enthousiasme, même les plus timides. Quelques-uns seulement ont été inhibés par l'exercice. Pour structurer son récit, l'enfant devait d'abord identifier les éléments de dénotation constituant la suite narrative. Il ou elle avait dû identifier ainsi les suites de figures métonymiques et les plans. En même temps, il ou elle avait pu identifier les éléments d'intensification de sens ou de redondance, comme la présence du chat, la distribution des objets dans le syntagme représentant la chambre, le symbole de la fenêtre référant à l'absence ou à la présence du soleil, le symbole de l'image stéréotypée de la mère et de l'enfant et le symbolisme exprimé par la couleur tout au long de l'histoire. Si l'enfant n'avait nullement eu recours à ces signes iconiques, pour structurer son histoire, nous l'interrogions sur le sens de chacun d'eux après le récit.

L'analyse des documents vidéoscopiques n'a pas encore été faite. Mais, lors de cette expérimentation, nous avons pu observer les faits principaux suivants :

1° Tous les enfants, à quelques exceptions près, ont compris les sens principaux générés par le texte iconique, c'est-à-dire qu'ils ont réussi à structurer leur histoire à partir du système de dénotation qui structure la diégèse.

2° Presque aucun des enfants de première et de deuxième année n'a eu recours aux symboles de la fenêtre et de la couleur ni ne les a compris.

3° Quelques enfants de troisième année seulement en ont fait mention pendant leur récit. Plusieurs retours à l'observation de ces éléments ont généralement été nécessaires pour leur faire prendre connaissance de leur existence, et leur en faire identifier le sens.

Les images préférées de presque tous les enfants ont été celles qui représentent la réconciliation de la mère et de l'enfant, ce qui nous amène à constater que le degré de référence à la vie émotive de l'enfant est très élevé. Une analyse détaillée des

documents vidéoscopiques nous permettra de vérifier et d'établir les niveaux de lecture avec précision. Même si cette expérience ne constitue qu'une première étape dans notre recherche, elle nous a permis de vérifier que plusieurs niveaux de sens présents dans les images ne sont pas lus ou compris par les enfants.

Plusieurs explications sont possibles pour ceux qui n'ont pas du tout identifié la présence et le sens de certains symboles. Ainsi on peut présupposer que les opérations logiques nécessaires à leur décodage ont dépassé leur capacité intellectuelle. Pour les autres qui les ont identifiés et compris après quelques observations, il est possible de stipuler que l'empressement à structurer le sens principal a fait oublier les sens seconds. Nous croyons qu'il sera nécessaire, pour éclairer toute la question, d'enrichir notre analyse des apports de la psychologie de la perception.

En tout cas, la question principale : quels sont les facteurs qui motivent l'intérêt des enfants pour la lecture de l'image ? reste posée. Cette expérience faite à partir du choix très orienté d'un livre de lecture nous a tout de même permis de constater que tous les enfants recherchaient un sens immédiat pour satisfaire leur curiosité et que tous les éléments de l'image n'étaient pas nécessaires pour arriver à cette fin. Il nous a aussi permis de nous rendre compte que tous les éléments proposés par l'auteur du livre *NON* n'étaient pas accessibles aux enfants de 5 à 7 ans à qui il est destiné. Cette analyse nous permettra de passer à d'autres lectures de livres dont le mode de représentation tant au plan du contenu qu'à celui de l'expression relèvera à divers degrés de l'invention. Ainsi, en poursuivant nos recherches, nous arriverons peut-être à nous poser les bonnes questions, c'est-à-dire celles qui permettront de rejoindre et de comprendre la perception et le décodage des structures iconiques et en même temps les structures de l'imaginaire, pour enfin savoir choisir et peut-être produire pour nos élèves des livres qui continueront à stimuler leur curiosité et leur besoin de création.

Commentaire de Georges FARID

C'est en voulant exploiter l'album afin de stimuler et de motiver la lecture et la créativité des enfants que Thérèse Paquin discerne la nécessité d'analyser les valeurs de l'image, en raison de la complexité du langage de l'image. Cette complexité est reflétée, entre autres, par le caractère polysémique de l'image et donc l'ambiguïté qu'elle présente au niveau du décodage.

Le but principal du projet de cette analyse consiste à identifier les facteurs de l'intérêt reliés à l'image de l'album pour enfants ; pour atteindre ce but, il importait d'abord de savoir en quels lieux de la structuration du sens et de la forme stylistique ces facteurs résidaient, ou de comprendre le processus de décodage et identifier les éléments de réception de l'image, puisque le récepteur de l'image, c'est-à-dire l'enfant, doit à partir d'indices restructurer le message et rétablir tous les réseaux de codification.

Les résultats de l'expérimentation montrent que les enfants se contentent souvent d'énumérer les éléments de l'image et qu'il est difficile de les amener à un autre niveau de lecture. C'est pour éviter justement ce problème que Mme Paquin faisait élaborer par l'enfant une histoire pour qu'il restructure l'unité du texte avec plus de concentration. Cependant tous les enfants, à quelques exceptions près, ont compris les sens principaux générés par le texte iconique, c'est-à-dire qu'ils ont réussi à structurer leur histoire à partir du système de dénotation qui structure la diégèse. Quant au niveau du système de figures qui connote la diégèse (par exemple les symboles) et le système symbolique de la couleur (qui reste à définir), seulement quelques enfants de troisième année en ont fait mention pendant leur récit.

L'auteur de cette expérimentation conclut que plusieurs niveaux de sens présents dans les images ne sont pas lus ou compris par les enfants et fournit quelques raisons : pour ceux qui n'ont pas du tout identifié la présence et le sens de certains symboles, on présupposerait que les opérations logiques nécessaires à leur décodage ont dépassé leur capacité intellectuelle ; pour les autres qui les ont identifiés et compris, après quelques observations, on stipulerait que l'empressement à structurer le sens principal a fait oublier les seconds. Par rapport à ces points, Mme Paquin note avec pertinence la nécessité de se référer à la psychologie de la perception dont la contribution pourrait éclairer toute la question ; à cette psychologie, nous ajoutons aussi celle du développement cognitif dont l'apport serait sans aucun doute utile.

Selon nous, il existerait encore d'autres raisons susceptibles d'influencer la lecture de l'image, à savoir les expériences culturelles ou sociales de l'enfant, ses connaissances et ses émotions personnelles. En effet, ces éléments pourraient non seulement interagir avec les trois systèmes codés étudiés et mis en application, mais aussi être problématiques en ce sens qu'ils peuvent varier d'un enfant à l'autre surtout en ce qui concerne les sens connotés et le symbolisme de la couleur.

Puisque le titre de ce projet est *Les valeurs de l'image dans l'album pour enfants*, nous voudrions souligner d'autres aspects reliés à l'image qui pourraient être utiles, même s'ils débordent du cadre de cette recherche. Voici donc un résumé de l'opinion de quelques auteurs sur le sujet :

François Faucher, « Importance des premières images sur la sensibilité des tout petits enfants » dans *Les exigences de l'image*, Denise Escarpit, Paris, Magnard, 1973, p. 145-149 :

— « L'image peut faire du bien ou du mal : il faut le savoir et chercher à connaître ses pouvoirs, apprendre dès le plus jeune âge à la recevoir, à l'utiliser, à la dominer par l'esprit.

— [. . .] il est des images [. . .] qui peuvent déclencher des émotions violentes, dominer et bouleverser la sensibilité.

— En observant des enfants, en étudiant leurs réactions, on devine la puissance avec laquelle les images frappent leur sensibilité, leur inconscient.

— Ce qui paraît conventionnel, banal, cliché, trop réaliste pour les adultes, est souvent unique, essentiel pour le jeune enfant vulnérable, curieux, exigeant, poète, créateur qui découvre le monde.

— [. . .] il faut que les images invitent les enfants à participer au monde qui les entoure ; il faut leur donner [. . .] une attitude dynamique devant l'image [. . .]

— [. . .] les quelques écueils à éviter, les quelques critères à respecter :

- Les attirances de l'enfant ne sont pas forcément des critères positifs : l'enfant se laisse facilement séduire, ses premières références sont purement affectives.
- Lui offrir des coloris violents, (taches rouges et noires), des harmonies audacieuses, n'est-ce pas risquer de violenter son affectivité [. . .], de bouleverser son inconscient ?
- Ne lui offrir que des images trop marquées, des caricatures, des déformations outrées des êtres et des choses, des schématisations excessives, n'est-ce pas imaginer à tort qu'il possède d'une façon innée les références culturelles, sociales ou artistiques pour les juger, les apprécier ou au besoin les rejeter.

— [. . .] l'étrange, l'insolite poussés à l'extrême peuvent l'effrayer ou le déconcerter au lieu de le stimuler.

— [. . .] les jeunes enfants ont une vision syncrétique, ils sont peu aptes à l'analyse et à l'abstraction ; [. . .] il faut les conduire à dépasser le simple message sensoriel de l'univers figuré pour aboutir à la raison abstraite, si on veut les amener à une maîtrise de la lecture totale.

— Les facultés d'adaptation des enfants sont immenses [. . .] mais leur proposer [. . .] des images qui ne tiennent pas compte de leurs possibilités réelles de compréhension, c'est embarrasser leur esprit d'images reçues qui risquent de les décourager [. . .]

— Pour les petits, on pourrait appeler bonnes images celles qui font preuve de talent, d'art, des images riches, délicates, mais sans mièvrerie, fines sans fadeur, toniques sans violence, des images aux couleurs gaies et harmonieuses qui reflètent la réalité, images que l'enfant peut dominer parce qu'elles sont à sa portée, ou comparer à sa propre vie [. . .]

— Je souhaite que les illustrateurs de talent acceptent en plus grand nombre de mettre leur art au service des enfants et s'associent aux recherches des éducateurs et des psychologues. »

Richard Langlois « L'image comme instrument de lecture », dans *Des livres et des jeunes*, II, 5, février 1980, p. 7-10 :

— « L'humain, qu'il soit enfant ou adulte, réagit d'abord émotivement devant l'image [. . .]

— L'enfant est beaucoup plus affectif et même intuitif que nous, adultes, devant les images [. . .]

— L'enfant ne fait pas que regarder une image, il se regarde à travers elle. C'est une prolongation de son expérience quotidienne. Dans les images, l'enfant reconnaît des signes rassurants. Il doit toujours y avoir un degré de ressemblance du signe iconique par rapport à son référent. On identifie une image à partir de sa « ressemblance » avec ce qu'elle représente. On la définit même à partir de ce degré de référence figurative avec la réalité extérieure. [. . .]

— La grande supériorité de l'image sur l'écrit, c'est qu'elle permet une saisie rapide, immédiate et globale de l'espace en un seul coup d'oeil.

— Il faut savoir apprivoiser les images, il faut même leur donner la parole. Pour susciter l'imagination, il ne faut pas trop donner de réponses [. . .]

— Face à une image, il ne faut jamais s'éloigner de l'interprétation merveilleuse et parfois naïve de l'enfant. Au contraire, nous devons essayer de l'approfondir [. . .] »

Albertine Deletaille, « Ma conception des albums pour enfants de deux à sept ans », dans *L'enfant, l'image et le récit*, Denise Escarpit, Paris, Mouton, 1977, p. 32-45 :

— « [...] comme les livres d'images expriment assez exactement celui qui les conçoit, il serait souhaitable que cet adulte-là réponde à quelques exigences posées par les enfants à tous les adultes, c'est-à-dire qu'il soit assez fort pour les défendre, assez intelligent pour les comprendre, assez chaleureux pour les aimer, assez généreux pour désirer leur offrir le meilleur de lui-même, assez heureux et équilibré pour leur donner confiance en la vie, assez artiste pour leur montrer la beauté, assez responsable et capable pour les guider vers leur épanouissement, sain, juste, droit, sportif, imaginatif, infatigable, plein de poésie, et en plus . . . capable de les faire rire.

— Il est étonnant que, même à l'âge des premières lectures, des images qui nous semblent parfaitement inoffensives [. . .] font peur à certains enfants, au point de leur donner des cauchemars !

— Il faut tenir compte de ce que nos images et nos paroles les accompagnent dans leur sommeil et peuvent exercer une influence en bien comme en mal, et cela pour longtemps. »

Denise Escarpit, « Les niveaux d'élaboration du récit par l'image à l'âge de la pré-lecture », p. 69-93 :

— « Il semblerait [. . .] qu'une image trop riche en éléments isolés, non entièrement nécessaires au récit, au milieu desquels se perdent les fils conducteurs du récit, soit à déconseiller. Elle fait s'exprimer l'enfant mais la joie qu'il éprouve à identifier lui fait oublier l'un des buts d'un album, celui qui consiste à conter une histoire.

— Quelles sont les conditions nécessaires pour qu'il y ait de la part de l'enfant élaboration du récit devant les images d'un album ?

Il faut qu'il y ait lisibilité d'une quantité suffisante de traits sémantiques des divers éléments de l'image. Lisibilité, c'est-à-dire que l'enfant doit pouvoir assimiler les traits sémantiques de l'image à des traits sémantiques d'items qu'il compte parmi ses référents, qu'ils soient quotidiens ou culturels. Quantité suffisante, afin qu'il puisse suppléer aux traits manquants. Il faut ensuite que, d'une image à l'autre, il n'y ait pas de rupture totale [. . .] Cela ne veut pas dire que chaque étape du récit doit être traduite par une image. Il faut qu'il reste à l'enfant une marge d'interrogation, qui lui permette l'exploration de l'image par la mise en oeuvre de ses connaissances d'abord, mais aussi de ses facultés d'imagination, et de sa propre personnalité. Il faut permettre à l'enfant de réagir devant l'image, d'être dynamique [. . .]. Ce dynamisme doit aussi se retrouver au niveau de la séquence, afin de faciliter la lisibilité des relations spatiales et temporelles. »

L'espace nous imposant des limites dans nos commentaires, nous mentionnons, sans entrer dans le détail, deux références en rapport avec ce qui précède c'est-à-dire les divers aspects de l'image :

— Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, où la section sur « L'illustration des livres pour la jeunesse » (p. 326-336) trace un genre d'évolution historique de l'image.

— Jacqueline Danset-Léger, *L'enfant et les images de la littérature enfantine*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1980, 254 p. Nous suggérons surtout la lecture des chapitres II à IX qui traitent de : « L'enfant, les livres et les images ; l'attrait des images réalistes ; l'attrait des images incongrues ; l'attrait des images complexes ; image et langage : la liberté du lecteur d'images ; aspects de la lecture d'une image ; l'association des images et ses problèmes ; aspects du déchiffrement des histoires en image à l'âge de la prélecture ».

Il est à noter que la mosaïque d'opinions sur des aspects reliés à l'image que nous venons de présenter est soumise ici à titre de sensibilisation ; si quelques-unes sont convaincantes ou évidentes, d'autres sont discutables et sujettes à des débats.

Pour clore le sujet, nous tenons à souligner le mérite de la recherche de Thérèse Paquin qui réside dans le fait d'étudier le processus de décodage et d'identification des éléments de réception de l'image afin d'atteindre le but principal : identifier les facteurs qui motivent l'intérêt des enfants pour la lecture de l'image. Les systèmes codés sont un choix effectué pour la réalisation de cette tâche dont la complexité se manifeste sur deux plans : le projet touche à la fois la sémiotique et la psychologie de la perception et du développement cognitif.

Comme le fait remarquer Mme Paquin, le projet a permis de constater, d'une part, que tous les enfants recherchent un sens immédiat pour satisfaire leur curiosité et que tous les éléments de l'image ne sont pas nécessaires pour arriver à cette fin et, d'autre part, que tous les éléments proposés par l'auteur du livre *NON* ne sont pas accessibles aux enfants de 5 à 7 ans à qui il est destiné. Elle est cependant bien consciente que la question « quels sont les facteurs qui motivent l'intérêt des enfants pour la lecture de l'image ? » reste posée ; sans la perdre de vue, elle soulève d'autres questions qui suscitent notre intérêt, puisqu'en y répondant, nous pourrions « choisir et peut-être produire pour nos élèves des livres qui continueront à stimuler leur curiosité et leur besoin de création ».

ATELIER 6

Le matériel pédagogique de création québécoise

Conférenciers : Cécile DUBÉ, professeur, C.S.R. de Tilly
Monique TURCOTTE-DELISLE, conseillère pédagogique, C.S. de Saint-Hyacinthe, auteur des MALURONS (C.E.C.)
Jocelyn BERTHELOT, (C.E.Q.), *Les Cahiers pédagogiques*
Pauline PELLETIER, responsable des programmes de français, ministère de l'Éducation

Commentateur : Gilles GEMME, conseiller pédagogique, C.S.R. Honoré-Mercier

Animateur : Jean-François MOSTERT, professeur, C.S.R. Chambly

Le jour où les étudiants québécois auront entre les mains de parfaits manuels pour l'apprentissage du français est sans doute encore lointain. Les exposés de cet atelier rendent compte de la diversité des productions et des orientations qui les suscitent. Des divergences importantes laissent la porte ouverte à d'autres débats.

Le matériel pédagogique de création québécoise

Cécile DUBÉ

C'est à la fois comme enseignante au secondaire et auteur de matériel didactique que j'ai préparé cette communication. L'ensemble de mes propos n'engage que moi-même et n'est aucunement lié à la production du manuel de 1re secondaire, *Textes et contextes*. Je vous livrerai donc des réflexions ayant trait à la production d'un matériel didactique qui n'est pas nécessairement celui que j'ai écrit. Je tenterai pendant le temps qui m'est alloué de répondre à quelques-uns des points présentés dans le programme de ce congrès.

1° Le matériel pédagogique de création fait au Québec correspond-il à une « recherche d'identité » ?

Évidemment *oui*, si ce matériel compte assez d'adhérents parmi les enseignants qui reconnaîtront dans le modèle didactique proposé leur discours pédagogique individuel.

Évidemment *oui*, si ce matériel s'inscrit dans le discours social que se sont donné les écoles québécoises depuis l'avènement des nouveaux programmes de français au primaire et au secondaire.

Voilà le **double défi** pour des auteurs de matériel pédagogique. Il y a un **premier défi**, celui de mettre sur papier une pratique d'enseignement qui est riche de quelque vingt années pour la majorité d'entre nous. Et en cela, les auteurs de matériel sont conscients qu'ils écrivent un discours qui a surtout été oral jusqu'ici.

À ce premier défi s'ajoute un **deuxième défi** qui est celui d'écrire un discours qui, tout en s'inscrivant dans les propositions du nouveau programme, doit se présenter comme un discours différent de ce dernier. En effet, le matériel didactique proposé à l'élève, ce n'est pas un outil de programmation, ce n'est pas un instrument d'évaluation, ce n'est pas un guide méthodologique, c'est d'abord et avant tout un outil propre à favoriser les **apprentissages** en langue chez les élèves. Voilà le défi actuel, celui d'écrire sur papier un discours qui n'a pas encore fait l'objet de discussions pédagogiques largement diffusées. Ce qui n'est pas le cas pour le discours que diffuse le MEQ dans ses documents traitant de questions comme l'évaluation et la planification. Voilà le type de création (si l'on peut utiliser ce terme au sens de « faire et d'organiser » une autre réalité) à laquelle sont conviés les auteurs de matériel didactique en 1982.

2° Le matériel didactique produit et à produire est-il l'oeuvre d'un ou de plusieurs individus ?

Fabriquer un manuel scolaire en 1982 au Québec cela n'est pas l'oeuvre d'un seul individu. C'est toute une équipe de réflexion qu'il faut voir derrière le contenu pédagogique d'une production de ce genre. En ce qui me concerne, écrire pour moi n'a été que la résultante de réflexions, d'expériences inscrites dans des réseaux de communications des plus variées.

Ce sont d'abord les nombreux élèves avec qui je suis en contact par mon métier d'enseignante et cela depuis ... de nombreuses années. Ce sont mes collègues immédiats, ceux avec qui je dois implanter actuellement le nouveau programme. Il y a aussi ces enseignants des programmes de perfectionnement des universités de Montréal, UQAM et McGill avec qui j'ai beaucoup réfléchi sur les problèmes de la lecture en classe. Il y a les équipes rédactionnelles de la revue *Québec français* qui m'ont injecté la drogue d'écrire pour le plaisir de communiquer. Et je ne peux oublier les nombreuses personnes avec qui je me dois de rester en contact, que ce soit par des échanges et des recherches élaborées au MEQ ou que ce soit tout simplement par des communications réalisées dans des congrès comme celui-ci. Ce sont tous ces réseaux de communication qui, depuis plus de huit ans, m'ont amenée à proposer l'outil didactique *Textes et contextes*.

Il m'apparaît qu'une expérience telle que celle qu'il m'a été permis de vivre ne pouvait se manifester autrement.

Le **matériel didactique** en français langue maternelle c'est aussi l'oeuvre d'une maison d'édition. Un **outil d'apprentissage en langue** n'est pas fabrication commune au Québec. C'est toute une équipe qui doit participer à la production d'un tel produit. Il y a évidemment l'éditeur qui groupe des personnes partageant les mêmes idées tant sur l'écriture du matériel que sur son aspect visuel. Il faut une grande complicité entre des personnes jusque-là inconnues l'une de l'autre, comme l'auteur de matériel et le réalisateur artistique d'un matériel scolaire, pour proposer par exemple des pratiques de lectures signifiantes à un élève de 12 ans.

Éditer du matériel scolaire, ce n'est pas imprimer des stencils. Éditer du matériel d'enseignement en langue, c'est peut-être l'un des **modes de création** les plus inusités dans l'univers du livre puisqu'il faut créer à la fois un outil pour apprendre à « mieux lire » et un outil spécifique à une clientèle bien particulière, celle de la classe de français des années 1980.

Il m'apparaît évident que l'auteur d'un matériel didactique ne peut se présenter comme un « je » isolé. Il n'y a pas à mon avis d'écriture à la fois plus socialisée, plus permanente et en même temps plus « dangereuse » que celle d'un matériel didactique. Il faudra être très vigilant face à ce médium « si longtemps attendu » mais qui risque de devenir l'outil d'apprentissage pour toute une génération. En cela, un bon matériel didactique au Québec devrait inciter nos chercheurs « conseillers pédagogiques et universitaires » à produire des outils pour le maître qui traiteraient de sujets aussi importants que l'enseignement du discours informatif, le fonctionnement de la langue lié au fonctionnement des discours, le traitement du discours éphémère comme l'article de journal, etc.

3° Quel est le modèle didactique proposé par ce matériel ?

Ce matériel s'adresse à quelle clientèle d'enseignants ? Avec quel type d'élèves peut-il s'utiliser ? Vers quel modèle d'enseignement s'orientent les écoles secondaires du Québec ? Ce sont autant de questions qu'il faudrait se poser avant même d'ouvrir le manuel proposé.

Le meilleur matériel didactique ne peut se définir puisqu'il nous faut à la fois définir la didactique de l'enseignant et la didactique proposée par le matériel. L'une ne va pas sans l'autre.

Ce sont les enseignants eux-mêmes qui, par leur choix, devraient pouvoir identifier leur didactique par l'utilisation d'un outil plutôt qu'un autre, dans la mesure où des contraintes d'ordre économique et juridique ne viennent pas comprimer « l'acte d'enseigner » lui-même dans un **carcan** ou même dans la mesure où un matériel didactique des plus ouverts ne pourrait devenir autre chose qu'un matériel **à dicter** la langue.

Il est évident qu'une tâche trop lourde ne fera que détruire toute forme d'enseignement la plus pédagogique soit-elle. Un contexte scolaire où l'enseignant ne pourrait travailler dans des conditions humainement acceptables ne fera que susciter **l'exercisation** à outrance, et aucun matériel, si ce n'est le cahier d'exercices, ne pourra répondre au modèle d'enseignement généré par des contraintes « malheureusement » imposées par l'arbitraire d'une loi ou d'une convention.

Il serait regrettable que tous les efforts déployés depuis une décennie pour l'amélioration de l'enseignement de la langue au Québec aboutissent à un système d'enseignement où seul « le cahier d'exercices » deviendrait l'outil praticable en classe.

Il nous reste à vérifier dans l'avenir si les auteurs de matériel didactique de ces deux dernières années deviendront par leur discours les premiers auteurs d'un matériel didactique authentiquement québécois ou, à cause de contraintes telles que celles mentionnées plus haut, si ces mêmes auteurs deviendront les premiers écrivains d'oeuvres de fiction pédagogique.

Les auteurs de matériel pédagogique de création québécoise sont-ils maintenant et pour toujours en liberté provisoire ?

Monique TURCOTTE-DELISLE

Il aurait été trop facile de profiter des questions soumises par les responsables de l'organisation du congrès de l'AQPF pour procéder à une sorte de petite apologie du matériel que j'ai produit depuis trois ans au Centre éducatif et culturel ; trop simple de vous dire : oui, *Les Malurons* et *Les Exploramis* contribuent à une « recherche d'identité québécoise » ; oui, on y trouve un « modèle didactique original » ; oui, le « renouveau pédagogique est assuré par l'utilisation de ce matériel » ; oui, finis les « stéréotypes discriminatoires » ; enfin, oui, dans ce matériel, la « réalité sociale québécoise passe par un langage adéquat ». C'eût été une entreprise stérile et, somme toute, peu ou prou intéressante, alors que se posent des questions fort importantes par rapport à la production de matériel pédagogique de création québécoise et qu'il m'apparaît urgent que l'on cherche ensemble des réponses à ces questions, des réponses qui soient comme des voies à explorer ou des avenues à découvrir si l'on tient encore pour essentiel que l'apprentissage de la langue dans nos écoles soit, pour les élèves, un processus dynamique d'insertion dans notre société et de participation à son développement.

Les réflexions — fort libres — qui suivent porteront donc sur la problématique actuelle du matériel didactique de conception québécoise destiné à l'apprentissage du français comme langue maternelle. Elles me sont inspirées non seulement par mon expérience récente et directe de conceptrice et de productrice d'instruments pour le premier cycle du primaire, mais également par mes multiples activités professionnelles des quinze dernières années, toutes centrées sur la didactique du français, au niveau primaire et au niveau secondaire. On le sait peut-être, j'ai oeuvré aussi bien dans le domaine de la conception de programmes que dans celui de l'animation et du perfectionnement des maîtres ; aussi bien pour le compte du ministère de l'Éducation que pour celui de commissions scolaires ; aussi bien dans la production gouvernementale officielle (programme-cadre du secondaire, en 1969, et documents d'accompagnement de ce programme à l'ex-SMTE devenu depuis le SGME) que dans la production d'une entreprise privée (le Centre éducatif et culturel).

Déjà vers la fin des années 60 se posait avec acuité la question de la qualité du matériel didactique, de son rapport aux programmes officiels, de son origine, de son approbation, etc. La situation a-t-elle beaucoup changé depuis ces années-là ? Oui, à certains points de vue ; non, à d'autres. Les réflexions que je livre aujourd'hui veulent

moins s'attarder à l'examen de ces changements qu'à tâcher, à la lumière de mon expérience, de bien cerner et de bien comprendre le contexte ou la conjoncture des années 80. (On comprendra que mes réflexions porteront prioritairement sur l'enseignement du français au primaire ; elles pourraient, toutefois, s'appliquer, *mutatis mutandis*, au niveau secondaire.) Une constatation s'impose quand on considère les actions entreprises par le MEQ dans les domaines des programmes d'enseignement du français et du matériel didactique : le laxisme de la fin des années 60 et des années 70 a été balayé et a fait place à une sorte de dirigisme pédagogique qui présenterait sans doute, si on y regardait de près, des analogies avec le dirigisme linguistique des dernières années.

Tout d'abord, le MEQ a fait paraître, en 1979, pour le cours primaire, un nouveau programme de français qui constitue la synthèse des réflexions faites au Québec au cours des dix dernières années : sans se couper des apports des recherches européennes ou américaines, on a produit un programme vraiment québécois dans la mesure où il exprime un consensus qui s'est construit lentement depuis la parution des programmes-cadres en 1969. En effet, ce programme repose sur deux orientations fondamentales : la langue s'apprend en situation de communication réelle et les connaissances ne s'enseignent pas pour elles-mêmes ; les élèves se les approprient progressivement par l'usage effectif qu'ils en font dans le développement de leurs habiletés langagières. La structure même du programme montre assez qu'il importe de privilégier d'abord, en classe, la pratique effective de la langue : pour chaque niveau, on y présente un grand nombre de propositions visant à faire vivre aux élèves des expériences de communication diversifiées quant aux types de discours et cohérentes par rapport à la connaissance du réel qu'ils ont atteinte, compte tenu de leur âge et de leur milieu familial ou social. On trouve également dans le programme pour chaque niveau une distribution des connaissances et des techniques utiles au développement des habiletés langagières. J'ai toujours pensé que cette distribution prenait (et prend) son véritable sens dans l'exposé des orientations fondamentales du programme (c'est d'abord en situation de pratique effective de la langue que se fait le développement des habiletés langagières ; après, il est soutenu par l'objectivation du sens et de la forme) et qu'une lecture de ces connaissances coupée de cet éclairage risquerait de faire perdurer l'enseignement magistral du code écrit.

On admettra, avec moi, que le programme du MEQ présente un encadrement qui s'imposait, après des années de ce que l'on pourrait appeler un certain libéralisme un peu mou.

Le MEQ aurait pu s'en tenir à la diffusion de son programme ; il est à ce point clair sur l'essentiel et précis sur le détail qu'il aurait encouragé les auteurs de matériel pédagogique à produire des instruments propres à assister les maîtres dans leurs pratiques pédagogiques, des instruments qui auraient donné l'occasion à des écrivains québécois de mettre toute leur créativité au service des enfants par la production d'un grand nombre de textes dont la thématique et le langage auraient contribué à l'expression de notre société.

Que non ! Le MEQ a décidé d'encadrer également la production du matériel pédagogique. Il a demandé à une équipe différente de celle de la production du programme de faire l'élaboration d'un devis de production de matériel. Paru en juin

1979 — soit peu après la diffusion du programme rendu officiel (mai 1979) —, ce devis, extrêmement détaillé, constituait une lecture « univoque » et « officielle » du programme. Dès lors se fermaient certaines avenues proposées par le programme. Que l'on en juge par les deux exemples suivants.

1. On lisait dans le programme : « Placer l'écolier dans **des situations qui justifient la lecture de textes poétiques, informatifs, incitatifs, expressifs et ludiques** ». Dans les indications dites prescriptives que l'on trouve dans le **devis**, cette incitation du programme est devenue : « Tout ensemble de textes mis à la disposition de l'élève doit accorder une **importance à peu près égale à chacun des quatre types de discours** décrits dans le programme. » Pour un auteur de matériel pédagogique, le défi que proposait le programme était celui de la qualité et du réalisme des situations de communication à suggérer aux enfants et celui de la pertinence des textes accompagnant ces situations. Les prescriptions du devis conduisaient les auteurs à porter leurs efforts sur des proportions « à peu près égales » entre les types de discours en courant le risque d'oublier l'âge, les intérêts ou la maturité sociale et affective des élèves à qui s'adresse leur matériel. On le sait : il est plus facile, pour un enfant de six ans, de développer l'habileté à anticiper le sens d'un message à partir d'un texte poétique qu'à partir d'un texte informatif. On devrait également savoir que les textes expressifs prennent un sens véritable quand ils sont issus de la classe, du vécu de l'élève, de ses relations avec les personnes qui l'entourent ; ces textes sont toujours quelque peu artificiels quand ils sont transmis par des personnages ou des auteurs dont les relations avec les enfants tiennent de l'imaginaire ou du ludique.

2. On lisait dans le programme : « Le développement des connaissances se fait en étroite relation avec celui des habiletés ». Dans les indications prescriptives du devis, cette recommandation du programme est devenue : « Ces activités — celles portant sur le code — sont greffées sur une situation réelle de communication, **aucune n'étant jamais présentée** en dehors du contexte fourni par une situation globale signifiante pour l'écolier ». Il est certain que c'est dans l'usage effectif de la langue que l'élève manifeste le plus clairement quel recours il fait aux connaissances liées au code ; il était indiqué, par ailleurs, dans les documents d'accompagnement du programme, qu'il fallait proposer aux élèves des activités de pratique réelle de la langue, c'est-à-dire des activités portant sur des ensembles qui soient signifiants et qui visent le renforcement de certaines connaissances, des activités suivies de situations propres à assurer le réinvestissement de ces connaissances.

Bien que je reconnaisse que plusieurs textes du devis éclairent avantageusement certains énoncés du programme, la structure et le ton de ce document ont eu pour effet d'accroître le dirigisme du MEQ et, par conséquent, de placer les auteurs de matériel pédagogique en « liberté provisoire ». En ce qui me concerne, puisque j'avais commencé de produire le matériel destiné aux élèves de première année dès le début de l'année 1980, j'avais quand même imaginé que l'expression « à peu près égale . . . » (à propos des types de discours) voulait tenir compte que la langue ne se laisse pas enfermer dans les lois numériques ; j'avais cru également — et je crois toujours — que les types de discours sont rarement « purs » et que l'intérêt d'un enfant

de six ans pour la connaissance du réel est souvent soutenu par une trame poétique (ne le constate-t-on pas souvent dans les émissions de télévision qu'il privilégie ?). Je sais maintenant que c'était là, de ma part, pure naïveté.

Un programme, soit ! Un devis passe encore ! Deux ans plus tard, en juin 1981, le MEQ rend publique une grille d'analyse du matériel didactique que je considère encore aujourd'hui, à bien des égards, non pas comme une troisième *lecture* du programme, mais comme une « écriture » nouvelle et assez étriquée de ce programme. Cette grille allait servir à évaluer l'adéquation du matériel pédagogique (déjà produit . . . ou à produire) par rapport aux orientations des programmes (pour les élèves de première année, il existait cinq types de matériel produits par des maisons d'édition, si ma mémoire est bonne, au moment de la diffusion de cette grille).

Les auteurs, que j'ai dit être en liberté provisoire après la parution du devis, pouvaient donc, **après** la production de leur matériel, voir à quels critères définitifs ils auraient dû ou devraient répondre, et on leur faisait connaître du même coup la « cour » où aurait lieu leur jugement.

Voici trois exemples qui montrent combien la grille d'évaluation est allée au-delà de ce que suggéraient le programme et le devis de production.

1. Je l'ai dit précédemment, le **programme** invitait les enseignants à présenter des textes faisant appel aux différents types de discours quand la situation de communication rendait signifiants ces textes : le **devis**, à ce propos, parlait d'importance « à peu près égale » des textes ; la **grille d'évaluation** détermine, elle, des pourcentages — 25 % pour chacun des quatre types de discours — et s'embarrasse peu des nuances du programme et du devis.

2. Le **programme** présentait les connaissances liées au réel comme nécessaires au développement des habiletés langagières et comme de toute première importance pour rendre « signifiants » les textes ; il indiquait que ces connaissances étaient liées à l'ensemble des matières scolaires de même qu'au milieu socio-familial dans lequel évoluent les élèves ; le **devis** suggérait que « le choix des textes s'appuie sur une bonne description des goûts et des intérêts des écoliers québécois . . . ainsi que sur une solide connaissance du processus de maturation psychologique et sociale des enfants ».

La **grille d'évaluation**, elle, juge les matériels à partir d'une liste de thèmes qui n'ont jamais été proposés ou imposés aux auteurs avant juin 1981, et c'est par la lecture de pourcentages allant de 0 à 60 que ceux-ci apprennent qu'ils n'ont pas traité de façon équitable chacun de ces thèmes ; on a décidé que les huit thèmes de la grille contiennent tous les intérêts des enfants et que ceux-ci y portent toujours une attention à peu près égale . . .

3. Un troisième exemple, celui-là à propos des stéréotypes. La Direction du matériel didactique du MEQ avait fourni aux auteurs un document dans lequel étaient définis les critères de présentation adéquate des différents groupes sociaux. Il va sans dire que ces critères ont été retenus dans la **grille d'évaluation** pour fins d'approbation du matériel pédagogique. Ce qui m'étonne dans le cas des stéréotypes, ce n'est pas la pertinence du sujet dans le renouvellement de la représentation de la société dans le livre scolaire ; c'est que les critères reposent encore ici sur la loi du nombre :

50 % de personnages masculins, 50 % de personnages féminins ; 30 % de personnages des ethnies autres que québécoises ; etc. À mon humble avis, la conformité à ces critères rend tout matériel peu conforme à chaque région, à chaque ville, à chaque village du Québec. Ne fallait-il pas privilégier la qualité de présence des personnages féminins et masculins plutôt que leur nombre ; le réalisme de leurs « actes » ou de leurs « gestes » par rapport à la société actuelle ; n'en va-t-il pas de même pour les personnages appartenant à différentes ethnies ?

En somme, de la parution du programme à l'application de la grille d'évaluation, on est passé d'un encadrement de bon aloi à un dirigisme pédagogique qui est devenu vraiment excessif.

Dans une telle conjoncture, qui confine à la méfiance, on peut donc dire des auteurs de matériel pédagogique qu'ils sont non seulement en « liberté provisoire », mais encore que la seule liberté qu'on leur laisse est une liberté d'exécution. Or, il me semble important de dire, dans le contexte de ce congrès de l'AQPF dont le thème est justement *langue et société*, qu'il s'agit là d'une conception dégradante ou « rabaissante » de l'écriture du matériel didactique. Parce que le matériel que produit un auteur peut se retrouver entre les mains de milliers d'enfants et leur servir d'« entrée » dans le monde de l'écrit, toutes nuances respectées et toutes proportions gardées, l'acte de produire des outils pédagogiques peut être un acte de création tout aussi significatif et socialement important que l'acte du poète, du chansonnier ou de l'essayiste.

Je le répète, je croyais nécessaire — et j'y crois toujours — un encadrement de l'enseignement du français, langue maternelle, dans les écoles primaires et secondaires. Je suis par ailleurs fort inquiète des réactions qu'ont soulevées les premiers jugements rendus par la Direction du matériel didactique du MEQ chez les éditeurs. À l'origine, aucun matériel n'avait trouvé grâce au regard des évaluateurs ; à l'origine, aucun ne présentait une répartition égale des types de discours ; à l'origine, aucun n'avait traité les thèmes de façon équitable. Certains matériels étaient carrément reconnus comme « non conformes », d'autres avaient été reconnus comme un bon effort de recherche de conformité à la grille . . . et au programme, on l'espère ! Rapidement, une course contre la montre s'est engagée : premiers arrivés avec preuve sur manuscrit d'alignement sur la loi du nombre, premiers à être approuvés pour six ans ; les autres, ceux qui auraient voulu « discuter » ou s'expliquer, et qui ont fini par trouver un compromis respectant le plus possible leur « originalité », ont fait naître une approbation fort joliment libellée : approbation commentée, conditionnelle et provisoire . . . Le « septième jour de la création » a engendré la confusion chez les utilisateurs.

Ne faut-il pas convenir aujourd'hui que l'exercice, par l'État, d'un contrôle tatillon sur le matériel pédagogique a peut-être conduit certains et risque d'en conduire d'autres à un formalisme ou à une bureaucratisation qui va étouffer l'émergence de modèles nouveaux d'outils didactiques appropriés ? Ne faut-il pas convenir aussi que de telles structures officielles brimantes engendrent la méfiance entre les divers paliers du système ?

1. En effet, d'où vient que les enseignants qui sortent des facultés des sciences de l'éducation avouent n'avoir jamais examiné d'un oeil critique, au cours de leur formation, les divers matériels pédagogiques disponibles sur le marché ? Pourquoi donc les responsables de la formation des maîtres ne considèrent-ils pas nécessaire le développement du sens critique des futurs enseignants ?
2. D'où vient que plusieurs animateurs « sur le terrain » fassent le choix de ne pas présenter de matériel pédagogique aux enseignants sous prétexte d'éviter l'enfermement dans une « méthode » ? Pourquoi serait-il indécent d'offrir des instruments de travail à des professionnels ? Pourquoi entretenir l'idée que, de façon générale, les auteurs de matériel pédagogique ne tiennent pas compte de la responsabilité première des enseignants et cherchent à s'y substituer ?
3. D'où vient que l'AQPF (et sa revue *Québec français*) soit demeurée presque silencieuse sur les matériels pédagogiques produits de même que sur le devis de production et la grille d'évaluation du MEQ ? L'association et la revue ne devraient-ils pas contribuer de façon critique à l'essor du matériel de création québécoise ?

Il est encore d'autres questions importantes qu'il est urgent de se poser par rapport aux matériels pédagogiques produits et à ceux qui le seront au cours des prochaines années :

1. L'ensemble des textes que l'on présente aux élèves ont-ils un poids culturel, un poids humain et un poids moral pertinents, adéquats, stimulants ?
2. Les outils que l'on propose aux enseignants leur laissent-ils l'espace vital nécessaire pour poser des actes pédagogiques de qualité ? Ces outils se présentent-ils comme des « fins » et des « absolus » ou comme des « moyens » modifiables et interchangeables ?
3. Ces outils contribuent-ils au renouveau de la pédagogie ? Proposent-ils des pratiques qui permettent aux élèves d'occuper une place centrale dans leurs apprentissages ?
4. Enfin, ces outils ont-ils pris, par rapport aux textes officiels, la juste distance qui est le propre de la « création » ?

Les réponses à toutes ces questions ne doivent pas être laissées entièrement à l'État. Les responsables de la formation des maîtres, les animateurs au sein des commissions scolaires ainsi que l'Association québécoise des professeurs de français devraient faire connaître leurs expertises sur ces questions dans un souci de responsabilité collective par rapport au matériel pédagogique. Voilà qui créerait ce climat serein et ce souci de rigueur nécessaires à la création du matériel pédagogique.

Pour l'instant, ce n'est qu'à mon corps défendant que je peux répondre aux questions proposées aux participants de cet atelier en affirmant :

— que j'ai voulu contribuer à la recherche de notre identité québécoise en produisant la collection *Aventures au pays des mots* ;

— que j'ai tenté d'« ouvrir » ou d'élargir un modèle didactique imposé d'en haut ;

— que je prends déjà de plus en plus conscience que les propositions de ce matériel peuvent provoquer un renouveau pédagogique ;

— que j'ai cherché à représenter honnêtement la société québécoise des années 80 ;

— enfin, que dans ce matériel la production de tous les textes par des écrivains québécois offre une sorte de garantie d'adéquation entre le langage véhiculé par ces textes et la réalité québécoise.

Enseigner autre chose, autrement

Jocelyn BERTHELOT

Tout matériel pédagogique, en plus de servir d'outil dans l'apprentissage de notions, de connaissances, transmet un ensemble de valeurs, d'idées sur le monde, la société, les gens qui y vivent, les rapports qu'ils y entretiennent, etc. Le matériel pédagogique de création québécoise ne fait pas exception.

Les manuels d'histoire que nous avons connus nous proposaient Dollard des Ormeaux ou Madeleine de Verchères comme héros, racontaient dans les menus détails les tortures des saints martyrs canadiens et nous invitaient même à mémoriser le nom du chien de Lambert Closse. Le soulèvement populaire de 1837-1838, la grève générale de Winnipeg, ou encore la grande grève de l'amiante étaient laissés dans l'ombre, lorsqu'ils n'étaient pas carrément dénoncés.

Ce ne sont que des exemples diront certains. Les choses ont bien changé diront d'autres. Eh bien non ! les choses n'ont pas fondamentalement changé. Entre 1972 et 1974, la Commission d'enquête sur le rôle de l'école et de l'enseignant formée par la CEQ a procédé à une analyse minutieuse de nombreux manuels scolaires, de différents niveaux et disciplines. Cette étude illustre comment les manuels scolaires, et plus largement l'école, valorisent la compétition, l'élitisme et l'individualisme, comment il y a des choses bonnes à dire et d'autres qu'il faut taire, comment quelques-uns y apprennent à s'exprimer, la majorité à se taire[1].

Je l'admets, cela fait tout de même huit ans. Cependant, rien n'indique que la situation ait changé. Au contraire, d'autres études sont venues confirmer que les manuels scolaires demeurent sexistes, racistes et « classistes » ; pensons entre autres aux études du Conseil du statut de la femme et du groupe de recherche La Maîtresse d'école.

De nouveaux programmes ont vu le jour, de nouveaux manuels sont en voie d'élaboration, des grilles ministérielles d'analyse critique des manuels sont apparues. Je demeure sceptique.

On a annoncé, par exemple, des efforts importants pour combattre le sexisme des manuels. Le développement de la lutte des femmes y a contribué pour beaucoup. À l'analyse, on constate que les changements se réduiront à une représentation équitable des hommes et des femmes dans les illustrations et à la disparition des stéréotypes grossiers du genre « Papa lit, maman coud ». C'est bien peu comme contribution de l'école à la transformation des conditions faites aux femmes par notre société.

1. CEQ, *École et luttes de classes au Québec*, 1974, 176 p.

Autre exemple : le nouveau programme de français. On y reconnaît que l'apprentissage de la lecture et de l'écriture est grandement favorisé lorsque l'élève est placé dans une situation signifiante. Néanmoins, peu d'éléments sont proposés pour prendre en compte le vécu, les valeurs et les intérêts de la majorité des jeunes d'origine populaire. Peu d'importance est accordé aux différents registres de langage correspondant aux différents vécus sociaux ; le français standard existe, il faut que tous se l'approprient, voilà tout. Dans ces conditions, on se demande ce que peut vouloir dire une situation d'apprentissage signifiante pour la majorité des jeunes. Le matériel didactique ne peut que refléter ces orientations.

On sait pourtant que cette rupture entre la langue de l'école et celle de l'enfant de milieu populaire, entre la réalité des manuels scolaires et celle de la majorité des jeunes est une des causes profondes de l'échec scolaire anormalement élevé chez les jeunes de milieu populaire[2].

En dépit de la bonne volonté et des promesses, la transformation du matériel didactique demeurera aléatoire si elle ne se situe pas dans le cadre d'une transformation des finalités de l'école même. C'est pourquoi, pour la CEQ, il importe de créer un matériel pédagogique qui parte du vécu de la majorité, qui leur permette de connaître l'ensemble de la réalité et qui prépare les jeunes à agir sur celle-ci afin de la transformer dans le sens de leurs intérêts.

Pour inciter à une transformation des pratiques pédagogiques en ce sens, nous avons publié quelques outils pédagogiques illustrant qu'il était possible et souhaitable d'enseigner autre chose, autrement. On se rappellera le *Manuel du 1^er^ mai*, *Pour créer de nouveaux rapports femmes-hommes* et *La crise, faut en parler à l'école*.

Ces initiatives ont rejoint plus ou moins de monde, suscité des réactions parfois violentes ou alors des adhésions profondes selon les milieux. Toujours, elles ont mis à contribution des centaines de travailleuses et de travailleurs de l'enseignement dans leur élaboration.

À propos de réactions violentes, je vous propose, à titre d'illustration, des extraits d'un éditorial de *La Presse* portant sur le *Manuel du 1^er^ mai* :

> « **Un nouveau type de barbarie nous menace. Le nouveau barbare ne sort ni de la steppe, ni des cavernes.** Il nous vient tout droit d'un syndicalisme mal assimilé. Il n'envahit pas nos villes et nos terres. Il fait mieux : il envahit les ondes, l'Université et l'école. **Il ne se livre pas au pillage ; il ne viole pas nos femmes. Il fait pis : il essaye, sur nos enfants, le poison de ses sophismes et de ses hérésies.** Son objectif ? Saper les bases de la démocratie pluraliste que nous avons eu tant de mal à bâtir, pour rétablir une orthodoxie rigide — la sienne — et **assujettir la génération montante à un nouveau carcan idéologique**[3] ».

2. En juillet 1979, un tribunal américain reconnaissait le bien-fondé d'une poursuite intentée par onze parents noirs contre la commission scolaire locale à la suite de l'échec de leurs enfants en anglais. Les parents alléguaient que l'école, n'ayant pas tenu compte du registre de langage de leurs enfants, était responsable de ces échecs.

3. PELLERIN, Jean, *La Presse*, 19 avril 1975, p. 4.

Il nous semble pourtant beaucoup plus signifiant et plus pédagogique de proposer aux étudiantes et aux étudiants une rédaction qui leur demande d'explorer comment on peut vivre avec 131 $ par mois[4], que d'imaginer comment dépenser le grand prix de la loto. Il nous semble aussi plus honnête et plus réaliste d'instruire les jeunes de ce qui les attend à la sortie de l'école, de leurs droits et des organismes de défense qui existent que de leur faire croire, comme le propose la Bourse de Montréal, que la Bourse c'est pour tout le monde.

Pourtant, ce concours mystifiant de la Bourse de Montréal proposé à tous les jeunes de secondaire V dans le cadre du cours d'éducation économique n'a fait l'objet d'aucune critique ; il se retrouve même dans le guide pédagogique officiel du MEQ. Il en va tout autrement de *La crise, faut en parler à l'école* publié par la CEQ à qui de nombreux éditorialistes ont attribué des épithètes peu louangeuses ; et cela ne tient pas à une question de langue.

La langue des Québécois n'est pas la même pour tous, la réalité québécoise n'est pas vécue de la même façon par tous et l'attitude face à l'école actuelle varie selon les milieux. La langue de l'école n'est pas neutre ; ne pas l'admettre et ne pas en tenir compte favorise celles et ceux qui la possèdent déjà. Le matériel qui sert de soutien à son apprentissage ne l'est pas non plus ; il doit être revu pour prendre en compte le vécu de la majorité afin de favoriser non pas une intégration béate à la société actuelle mais un regard critique sur celle-ci en vue de sa transformation.

4. *La crise, faut en parler à l'école*, p. 82. 131 $ correspond au montant de l'aide sociale versé aux jeunes de moins de trente ans au moment de la parution du cahier sur la crise.

Le matériel pédagogique de création québécoise

Pauline PELLETIER

Dès le départ, je voudrais situer mon intervention et vous dire que mon ambition à cette table ronde n'est pas d'expliquer ou de justifier les exigences ministérielles concernant la production de matériel didactique. Elle n'est pas davantage de rendre compte des analyses ou des études récentes faites par la Direction du matériel didactique du matériel soumis par les maisons d'édition pour fin d'approbation. Elle n'est pas non plus de considérer les moyens mis en oeuvre par le ministère de l'Éducation pour promouvoir la production de matériel pédagogique.

Je laisse de côté les préoccupations administratives sous-jacentes à ces questions pour aborder l'aspect pédagogique de développement ou de création de matériel didactique. Le thème de l'atelier *Le matériel pédagogique de création québécoise* suggère de nombreuses réflexions sur le sujet, qu'il s'agisse :

a) des valeurs véhiculées dans le matériel ;

b) du rôle et des fonctions du matériel dans le développement d'habiletés langagières ;

c) des modèles pédagogiques et des stratégies d'apprentissage ;

d) des conditions d'utilisation du matériel, etc.

Je vous ferai part de quelques-unes de mes visées pédagogiques sur l'ensemble de ces questions. Je suis bien consciente de l'ampleur des problèmes que pose la création de matériel pédagogique et des nombreux défis que les auteurs ont à relever pour mettre en application une pédagogie de la communication.

Avant 1978, ou avant la parution des programmes d'études édictés par le ministère de l'Éducation pour le primaire et le secondaire, le matériel didactique jouait un rôle prépondérant dans l'enseignement et l'apprentissage du français. Il offrait des solutions inédites aux problèmes de l'école soumise aux pressions de toutes sortes dont celles de la modernisation industrielle et de l'urbanisation. La mobilité sociale, le pluralisme, la liberté de choix, le fléchissement des appartenances, le progrès technologique, la démocratisation de l'enseignement, la polyvalence, etc., laissaient le champ libre à toutes les formes de pédagogie. La profusion des méthodes, voire des cahiers d'exercices, tout en comblant certains besoins, a créé la confusion la plus totale sur le plan pédagogique : la finalité et les moyens se sont embrouillés. Il est devenu dès lors impératif de tracer une direction à l'enseignement du français afin d'orienter de façon significative les actions pédagogiques des divers intervenants.

L'École québécoise : énoncé de politique et plan d'action, publié en 1979, a mis de l'avant dix mesures spéciales pour la production de nouveaux manuels d'enseignement. Ces mesures visaient avant tout à corriger les lacunes, les ambiguïtés et les difficultés observées dans le matériel existant, à apporter un soutien aux enseignants et à améliorer la qualité de la langue.

Le défi que des éditeurs et des auteurs de manuels doivent relever pour la production d'un matériel nouveau est de répondre à ces besoins tout en concrétisant et en actualisant les options pédagogiques et linguistiques que le Québec s'est données récemment, soit par la voie législative, soit par les programmes d'études.

En dépit des mesures d'encadrement, des apports importants des programmes d'études, des guides pédagogiques, des instruments de soutien pour l'implantation des programmes et des sessions de perfectionnement, il semble difficile de produire un matériel pédagogique qui corresponde à la fois aux besoins des enseignants et aux orientations des programmes d'études.

Globalement, trois raisons peuvent expliquer ce constat :

a) la place, le rôle et les fonctions du matériel didactique n'ont pas été suffisamment clarifiés en fonction des programmes ;
b) la difficulté de produire un matériel qui s'ajuste aux situations de la vie quotidienne et qui permette aux élèves de s'actualiser et de communiquer réellement ;
c) les principes et les fondements des programmes d'études exigent un changement radical d'attitudes vis-à-vis du « savoir » et de « l'élève » ;

Si le bilan des productions de matériel didactique des dernières années semble relativement négatif malgré les efforts fournis par le ministère de l'Éducation et les auteurs de manuels, il faut reconnaître que les difficultés à surmonter sont nombreuses. Ces difficultés sont dues en partie :

1. à une perception trop restrictive ou inadéquate des orientations et des objectifs des programmes d'études, à savoir la maîtrise de la langue comme instrument de communication ;
2. à l'absence de modèles linguistiques et psycholinguistiques produits à l'étranger et pouvant être utilisés tels quels au Québec ou adaptés à notre réalité socioculturelle ;
3. au passage d'une pédagogie axée sur le « savoir » à une pédagogie centrée sur « l'enfant ». En d'autres mots, au passage d'un lieu où l'on enseigne à un lieu où l'on apprend « à apprendre » ;
4. à la rupture avec l'enseignement traditionnel de la grammaire comme une fin en soi.

Le titre de l'atelier, *Le matériel pédagogique de création québécoise*, est à la fois un aveu timide de la reconnaissance de ces difficultés et une prise de conscience de la capacité des auteurs de chez nous d'assumer leur production dans sa spécificité et sa façon d'être « québécoise ».

En mettant en évidence la langue comme instrument de communication, les auteurs de manuels s'attaquent à une tâche difficile. Ils doivent, entre autres :

1. étudier les besoins langagiers des élèves selon leur âge et les situations langagières qu'ils peuvent vivre ;
2. vérifier les motivations des élèves vis-à-vis des situations de communication qui leur seront proposées, par exemple, le type de relation qu'ils auront à vivre ;
3. choisir des stratégies d'apprentissage qui permettront à chacun de s'engager dans la production et la compréhension de discours oraux ou écrits ;
4. prévoir les conditions et les modalités de réalisation des projets de communication en termes de temps, de lieux, de moyens mis à la disposition des élèves.

Évidemment tous les auteurs de matériel didactique sont amenés à se donner un cadre de référence pour justifier leur approche pédagogique même s'ils connaissent bien le programme de français et les instruments produits par le MEQ comme soutien à l'édition scolaire. Entrant dans le jeu des auteurs de matériel, je me suis demandé le sens que pourrait prendre pour l'un ou l'autre d'entre eux l'expression : **matériel de création québécoise.**

J'y ai donné moi-même plusieurs sens, dont les suivants :

- un instrument déclencheur d'activités pour le maître et les élèves ;
- un moyen de transformation des activités pédagogiques ;
- un processus de médiation entre le programme d'études et les enseignants ;
- une sorte de légitimation des programmes d'études ;
- une adaptation et une ouverture aux changements récents, culturels, économiques, environnementaux ;
- un encadrement pédagogique et matériel des enseignants ;
- un concours de popularité entre les auteurs québécois ou une compétition entre les éditeurs québécois et étrangers ;
- une appropriation nouvelle par la collectivité de la langue parlée et écrite au Québec ;
- un nouveau partage des compétences linguistiques et pédagogiques entre le Québec et les autres pays francophones ;
- un moyen de hausser la qualité linguistique de l'enseignement et de l'apprentissage du français ;
- une recherche de solutions aux problèmes d'enseignement et d'apprentissage du français au Québec ;
- une reconnaissance et une affirmation des droits linguistiques et des valeurs socioculturelles du Québec ;
- une recherche de notre identité culturelle ou une façon d'indiquer que le Québec assume dorénavant son destin pédagogique et linguistique.

La liste peut s'allonger indéfiniment selon les préoccupations individuelles ou collectives des auteurs. On comprendra qu'il est difficile d'avoir une compréhension

univoque de la même expression : « matériel de création québécoise ». De même, les auteurs disent bien dans le matériel ce qu'ils veulent dire, et les choix qu'ils font impliquent une façon de voir, d'être, de communiquer, d'entrer en relation avec les enseignants et les élèves.

a) À titre d'exemple, si les auteurs de manuels conçoivent le matériel didactique comme un **élément déclencheur d'activités**, ils le présenteront comme un instrument offrant diverses possibilités de réalisations à l'exemple d'ateliers d'art ou de couture. Le mot « création » les conduit à penser à des projets de communication « à construire » à partir d'un ensemble plus ou moins organisé d'éléments. L'enseignant et les élèves pourront puiser dans ce type de matériel des idées pour réaliser d'autres projets suggérés par la vie de la classe, projets suggérés par l'actualité ou les besoins du groupe.

Le matériel leur offre des moyens multiples et variés pour la planification et l'organisation des activités d'apprentissage. Ils peuvent choisir les activités, les agencer et en prévoir le déroulement. Des instructions et des références nécessaires leur sont fournies pour élaborer un projet qui leur appartient.

Ce type de matériel sera utilisé différemment selon les situations scolaires et les milieux. Il n'offre pas de solutions toutes faites aux problèmes de langue ou de langage.

b) Par ailleurs, si le matériel est considéré comme un **processus de médiation entre le programme d'études et les enseignants**, il prend appui sur les opinions et les croyances des concepteurs du programme et celles des praticiens. Le principe de création de matériel est de trouver un compromis acceptable pour les deux groupes. À l'objet ou à la création de matériel correspond donc au départ une appréciation subjective des besoins.

Tantôt les auteurs essayent de soutenir et d'appuyer le programme d'études, tantôt ils essayent d'encadrer de façon très précise les enseignants. Valoriser à l'extrême le programme ou faire une mauvaise étude des besoins des enseignants les conduit à éliminer des possibilités de choix.

Un changement de point de vue, par exemple une analyse des besoins langagiers des élèves, ferait naître des projets de communications plus ouverts à la réalité sociale des élèves. Les nouveaux contextes économiques et sociaux, marqués par le développement technologique, suggèrent des modes différents de communication. L'ouverture de l'école sur la vie du milieu serait peut-être un des moyens à privilégier pour développer le sentiment d'appartenance des élèves à leur communauté linguistique.

c) **Le matériel didactique peut aussi être perçu par les auteurs comme un moyen de transformation des activités pédagogiques.**

La position centrale de nombreux enseignants de français a été et est encore fondamentalement « l'enseignement de la grammaire ». La société en général partage cette vision que « savoir écrire », par exemple, est l'équivalent de « savoir orthographier », et que « savoir lire » est l'équivalent de « savoir décoder ». D'où les solutions à l'apprentissage de l'écriture qui ont gravité longtemps et presque exclusivement autour de ces deux pôles. L'édition scolaire a largement contribué à maintenir cette tradition.

Il est entre autres difficile — en voulant appliquer le nouveau programme de français — de s'entendre sur les faits : 1) que l'enfant n'apprend pas d'abord à communiquer mais qu'il apprend parce qu'il communique ; 2) que le maître n'apprend pas à la place de l'enfant. L'enfant apprend par lui-même sa propre manière d'être en relation avec le monde, par le langage.

En transformant les activités d'enseignement et d'apprentissage, le matériel didactique n'échappe pas au compromis qu'il a à faire entre le « statut du savoir » et le « statut de l'enfant » : l'élève n'a pas à faire « semblant » : faire semblant de lire, faire semblant d'écrire, faire semblant de résoudre des problèmes . . . Le matériel pédagogique peut l'amener à s'engager dans des situations sociales réelles, l'amener à résoudre des problèmes de tous ordres . . .

À des degrés divers, les auteurs de matériel contribuent aux changements d'attitudes des enseignants et au développement de nouvelles façons d'être et de dire.

Je pourrais poursuivre cette analyse et passer en revue les treize sens que j'ai donnés à l'expression « matériel de création québécoise ». Je me permets d'ajouter, pour conclure cet exposé, que la « qualité du matériel didactique » est le corollaire de la compétence, de la polyvalence, des convictions pédagogiques et du dynamisme des auteurs. Ils sollicitent par leur production l'existence de nouvelles relations entre le maître et les élèves. Ils contribuent autant à la valorisation qu'à la dévalorisation des expériences de communication, pour ne pas dire des expériences de vie.

Mais les auteurs de matériel pédagogique ne sont pas les seuls à influencer la qualité des actes de communication et d'apprentissage de la langue. Tous les jours, nous contribuons nous aussi à marquer notre culture et à l'enrichir par nos propres expériences de communication.

Commentaire de Gilles GEMME

Le matériel pédagogique, un sujet qui est toujours d'actualité. C'est normal, puisque le matériel pédagogique est un mode d'intervention auprès d'un peuple.

Le matériel correspond-il à une recherche d'identité ? À cette question, on ne peut que répondre OUI. Surtout depuis quelques années. Et cette évolution s'est manifestée principalement quant au choix des textes. On a graduellement délaissé les « beaux » textes qui devaient **édifier** les élèves pour des textes qui devaient leur faciliter l'apprentissage du français, leur langue maternelle. Ce changement majeur a vraiment été provoqué par les auteurs de matériel didactique, et ce, depuis 1971. En ce sens, je trouve que le défi des auteurs de matériel didactique va plus loin que le simple fait de mettre sur papier une pratique d'enseignement. L'auteur de matériel didactique doit faire en sorte que le document qu'il fera paraître provoque le changement. C'est ainsi que toute pédagogie évolue.

Je n'ai pas poussé plus loin la réflexion sur cette question. Comme les intervenants qui m'ont précédé depuis le début de cet atelier, je veux parler surtout du modèle didactique que proposent ou devraient proposer les auteurs québécois, de la relation que les différents matériels établissent ou devraient établir avec le programme et de la place que doit occuper ce matériel dans l'opération d'implantation et d'application du programme entreprise il y a deux ans.

Je n'ai pas l'intention cependant de « critiquer » les différents documents parus depuis un an ou deux et qui doivent, en principe, permettre l'application du programme. D'une part, je n'ai pas eu le temps d'en faire une analyse sérieuse, et d'autre part, certains documents destinés au secondaire viennent tout juste de voir le jour. Je ne ferai donc que certains commentaires qui me trottent par la tête d'ailleurs depuis l'année où j'ai participé à l'équipe chargée de la rédaction du programme de français pour le secondaire.

Certes, l'enseignant a besoin d'un coup de main dans le domaine de la didactique. Si le cadre rigide d'un programme ne permettait pas de suggérer des stratégies d'intervention en classe, le matériel didactique, lui, doit regorger de stratégies. C'est donc dire qu'en principe tout matériel doit être très différent d'un programme. Mais comment doit se manifester cette différence ? À mon sens, uniquement par la multiplicité et la variété des stratégies. Mais, à qui proposer ces stratégies ?

Selon moi, un matériel didactique qui prévoit tous les gestes à faire en classe et même le contenu des discussions à tenir avec les élèves, contenu fortement inspiré par

une thématique dite de jeunesse, est un matériel lourd à porter par l'enseignant. Pourquoi lourd ? Parce que l'enseignant peut difficilement en sortir. Le matériel devient un autre programme ou plutôt une réécriture du programme. Réécriture à laquelle l'enseignant n'est pas convié. Selon moi, ce type de matériel souffre d'hermétisme, en grande partie à cause de l'exploitation outrancière et exclusive d'un thème.

Si le programme a évacué les thèmes, ce n'était pas pour les voir réapparaître dans le matériel didactique comme seule façon de faire une mise en situation convenable . . . Selon moi, une mise en situation qui ne compterait que sur l'attrait d'un thème pour capter et conserver l'intérêt des élèves serait vouée à l'échec. Une mise en situation devrait, sans rejeter complètement le thème, miser davantage sur l'attrait du discours et sur les activités de classe que ce type de discours permet. Il serait alors plus facile de faire en sorte que la mise en situation comporte et intègre tous les éléments sur lesquels portera l'apprentissage.

Donc, le matériel didactique que l'on pourrait qualifier « d'idéal » devrait, d'une part, suggérer des discours portant (pour une même intention) sur des sujets variés et proposer un grand nombre d'activités ou de situations de classe réalistes et exploitables.

Tout matériel didactique (l'expression le dit) doit suggérer de nombreuses mises en situation afin que les exercices de l'élève soient les plus réels possible. Mais, encore une fois, à qui doivent s'adresser ces suggestions ? Si on s'objecte au fait que le MEQ soit trop « paternel » avec les auteurs de matériel didactique, il ne faudrait pas que ceux-ci le soient avec les enseignants. J'ai remarqué (et pas seulement dans l'enseignement du français) que les auteurs parlent souvent directement à l'élève, comme si l'enseignant n'existait pas. J'ai même vu dans un document (livre de l'élève) que l'auteur avait senti le besoin d'ajouter « si ton professeur le permet, tu pourrais discuter avec d'autres élèves . . . » C'est cette phrase qui m'a ouvert les yeux. Certes, un matériel doit suggérer des stratégies ; mais c'est à l'enseignant que ces suggestions devraient être faites.

Quand on trouve des consignes tels que :

« Lis le titre que tu as trouvé à tes camarades . . . »
« Demande à tes parents . . . »
« Fais cette recherche en équipe de quatre . . . »
« Prépare-toi à faire ton exposé . . . »,

je me dis que le matériel didactique oblige l'enseignant à un rôle muet. Ce sont des paroles que seul l'enseignant peut prononcer. Le matériel didactique ne peut pas être autonome. Il doit compter sur le maître. Voilà pourquoi je dis que les stratégies devraient s'adresser à lui. Ce serait la seule façon de lui permettre de jouer son rôle dans la classe et de ne pas tuer l'intérêt des élèves. Après tout, c'est le maître qui doit déclencher l'objectivation. Tenir compte de la langue de l'école, c'est s'adresser au maître afin que celui-ci construise avec les élèves.

« Le matériel didactique doit respecter le programme, mais être différent de celui-ci ». Je suis d'accord pour dire qu'il n'est pas un outil de programmation, mais il doit certainement être un outil de planification. Or la planification relève du maître ;

donc cet outil doit l'aider sans prendre sa place. En outre, sans être uniquement un instrument d'évaluation, il doit proposer des stratégies d'évaluation formative et sommative « inscrites », comme il se doit, dans l'apprentissage.

Il doit aussi, sans être un guide méthodologique, situer les enseignants par rapport au programme qu'ils doivent enseigner. C'est de cette façon qu'un matériel didactique peut devenir un instrument d'animation, en informant et en suggérant des activités justifiées par le programme.

À mon sens, la recherche d'identité dont on parle doit d'abord se manifester par une cohésion clairement établie entre le programme et le matériel didactique et par la collaboration des enseignants et des élèves à une démarche d'apprentissage en classe. Mais comment le matériel didactique peut-il nous intéresser véritablement ? Je ne veux pas vous faire le coup de vous raconter l'histoire de celui qui donnait du poisson et de cet autre qui enseignait à pêcher. Cependant, je crois que le matériel didactique devrait nous « questionner », nous « interroger » quant à la démarche et aux stratégies à utiliser dans une classe donnée. Donc, un matériel didactique « ouvert » qui proposerait, en plus d'un corpus de discours, des critères pouvant guider le choix d'autres discours, un matériel « ouvert » qui proposerait des stratégies d'objectivation et d'acquisition de connaissances et qui, en plus, provoquerait une remise en question de ces activités. C'est à cette seule condition que l'enseignant pourrait vraiment se faire une place confortable.

Ce qui m'amène à répondre à la question de Mme Turcotte-Delisle : « d'où vient que les animateurs fassent le choix de ne présenter aucun matériel pédagogique aux enseignants ? » Je trouve cette question très intéressante et très juste. Pour y répondre, je vais vous faire part du problème que je vis comme animateur. Au moment où nous avons présenté le nouveau programme (je parle du secondaire) nous ne savions pas encore si plusieurs personnes et plusieurs éditeurs seraient intéressés à produire du matériel didactique. En outre, nous avons voulu tout mettre en oeuvre afin que le programme soit bien compris et bien appliqué. Nous avons alors suggéré fortement une structure qui, à mon avis, a fait ses preuves :

- information basée sur la participation, par des ateliers :
  - sur la situation de communication ;
  - sur le programme d'apprentissage ;
  - sur la lecture ;
  - sur les valeurs socioculturelles ;
  - etc. ;
- planification (nécessitant aussi la participation des enseignants) à partir d'un modèle assurant le réinvestissement et la variété des pratiques ;
- élaboration de scénarios impliquant la participation de tous les enseignants. Nous clamions, à ce moment-là, que l'élaboration de scénarios était la meilleure façon de nous donner une compréhension mutuelle du programme qui soit valable.

Je ne suis pas seul à avoir suivi cette démarche à la lettre, parce que j'y croyais et que j'y crois toujours. Mais aujourd'hui, en plein milieu de l'opération « élaboration de scénarios », je ne sais plus où situer le matériel didactique qui paraît. Parce que le matériel didactique aussi propose des choix aux plans :

— des discours,
— de la planification,
— et des stratégies,

comme nous et parce que le matériel didactique aussi propose des démarches complètes, comme nous. Et ces choix et ces démarches ne sont pas toujours compatibles.

Que faire alors, compte tenu du fait que l'opération « élaboration de scénarios » n'est pas terminée et compte tenu du fait que cette opération est essentielle à une bonne compréhension du programme ? Je ne suis pas prêt à freiner les gens et à les amener à se rabattre sur un matériel didactique. Je dis donc aux enseignants qu'il nous faut poursuivre notre recherche et nous donner une vision globale du programme.

Selon moi, cette situation est due au fait que le matériel didactique n'a pas été intégré dès le début à une démarche d'implantation. Ce qui fait que les commissions scolaires, qui depuis quelques années ont mis du temps et de l'argent dans l'information, la formation et l'élaboration d'instruments, assistent aujourd'hui à la publication de différents matériels didactiques sans trop savoir comment les intégrer à leur démarche.

Pour conclure, je dirai que le travail n'est pas terminé, qu'il nous faut encore penser au rôle du matériel didactique, à sa présentation ainsi qu'à ses récepteurs, qu'il nous faut aussi le situer dans une démarche évolutive et qu'il est urgent de faire en sorte que ce matériel puisse survivre, c'est-à-dire que les activités qu'il propose soient réalisables en classe, compte tenu des conditions de travail des enseignants. Et ce travail devrait être mené par l'AQPF.

ATELIER 7

La poésie québécoise

Conférenciers :

Suzanne PARADIS, poète et romancière
Gatien LAPOINTE, directeur, *Écrits des Forges*, poète
Jean-Pierre GUAY, poète, *Estuaire*
Renaud LONGCHAMPS, poète, *Les Herbes rouges*
Philippe HAECK, poète, professeur, Cégep Maisonneuve
Christian BOUCHARD, poète, *Estuaire*, chercheur, Institut québécois de recherche sur la culture

Animateurs :

Donia LOIGNON, professeur, C.E.C.M.
Jean MORIN, professeur, Abitibi-Témiscamingue

La saveur et le pouvoir des mots transcendent la réalité. Libérés du complexe de devoir se comparer aux écrivains français, au carrefour de New York et à quelques heures d'avion de Paris, nous nous nommons. Devant l'universel. L'essence des propos tenus dans cet atelier met en lumière la profonde qualité de notre poésie et invite particulièrement les enseignants à s'assurer que celle-ci est présente dans leur oeuvre d'éducation. Apprendre aux jeunes, disait l'un des intervenants, « à ouvrir les mots ».

La poésie québécoise

Suzanne PARADIS

On sait que le poète se remet volontiers en question. Ce que l'on sait moins bien, c'est que, tout aussi volontiers, il remet la poésie en question : ses buts, ses tendances, ses modes, ses excentricités. Ainsi, pour elle comme pour lui, il y a un temps pour être Québécois, à tue-tête et sans nuances, et un temps pour être un homme ou une femme planétaire, libre, ouvert à ses dimensions universelles. Il y a un temps pour la nostalgie d'un pays, d'une province, d'une ville, d'une rue ; et un temps pour n'être de nulle part et convoiter un ailleurs qui ne sera ni géographique, ni national, mais patrie réelle et irréductible de la vie intérieure. C'est à la poésie, croyons-nous, de tracer l'un et l'autre itinéraires, et d'empêcher que l'un n'empiète sur le territoire de l'autre.

Les exigences patriotiques, les objectifs religieux et didactiques du Québec ont hanté sa poésie depuis les origines. Son vocabulaire fut d'ailleurs, longtemps et presque exclusivement, puisé dans le dictionnaire de ses vertus et de ses valeurs traditionnelles, de sa solide fidélité à ses maîtres successifs. Sans doute croyait-on ainsi exorciser et régler les trop flagrantes contradictions et antinomies que cette fidélité mettait en évidence. La poésie, autour de 1960, a pour ainsi dire renversé ce vocabulaire pour lui voir les « dessous », et a substitué l'envers à l'endroit qui avait triomphé jusqu'alors. Ainsi, courage, lutte, idéal, fidélité, fierté, mère patrie, sont devenus oppression, injustice, servitude, haine, révolte, Québec. Les faits demeuraient, mais l'énumération se chargeait de les désamorcer, de les faire basculer dans un passé totalement révolu. C'est le poète qui, dans l'euphorie du remaniement social et politique de 1960, a semblé redécouvrir, par le dédoublement ou la mise en échec de certains mots, le goût du Pouvoir. En effet le mot Pouvoir est entré en littérature, tout boursouflé par son drôle d'orgueil, sans avoir obtenu droit de cité dans notre paysage politique et alors que l'Autorité perdait des points à tous les paliers de notre société. Prendre le Pouvoir fut d'abord une vaste affaire de mots. C'est pourquoi le poète a pris possession du territoire sans consulter ses premiers occupants. Ce que je nomme, a-t-il affirmé, non seulement existe, mais m'appartient et nous appartient. Il n'y avait qu'à prendre pied, feu et lieu en cette Terre-Québec. Qui oserait nous en déloger ?

Le Québec a bien failli croire ses « gens de parole », mais il est désormais de bon ton, en cette année 1982, de faire silence sur cette utopie, sur la lubie de ceux qui, selon l'expression de Vigneault, « parlent pour parler » et « pour s'entendre dire » : les poètes. Par la force des choses, la poésie québécoise s'est éloignée du défi socio-idéologique qui la sollicitait depuis si longtemps et s'est tournée vers celui du

langage, de la langue, de son existence en tant que phénomène isolé des contextes sociaux. Les cours intensifs de linguistique, de phonétique et de tous les ismes accolés à la science des langages articulés ont apporté plus d'eau à ce moulin que la nécessité viscérale de l'écriture. Plus s'intensifiait la curiosité du poète vis-à-vis du mot, cet être bizarre fait de voyelles et de consonnes capricieusement agencées et regroupées pour la seule joie de l'oreille et de la science, moins la poésie avait de signification pour le lecteur non initié à ce culte dit « nouveau ». Entre 1970 et 1980, la poésie ne **voulait plus rien dire**, c'est-à-dire qu'elle refusait le rôle d'instrument de communication et d'échangeur idéologique qu'elle avait joué avec plus ou moins de complaisance depuis ses débuts. Le poète, si je peux m'exprimer ainsi — car il y eut bien peu de poètes, et beaucoup de professeurs de poésie engagés dans ce cul-de-sac — le poète retournait littéralement dans cette tour d'ivoire d'où il s'était échappé pour ne pas périr d'isolement et d'asphyxie.

Le retour à l'air libre s'effectue avec lenteur, à travers mille difficultés que la rupture n'avait pas laissé prévoir. Quelles sont les préoccupations du poète québécois ? Qu'est-ce que les Québécois attendent de lui ? Quelles formes empruntera la poésie ? Sera-t-elle chant, réflexion, sermon, exploration ? L'avenir de la poésie est à considérer comme l'avenir lui-même, jour après jour, heure par heure. Pourquoi l'éventerais-je par des prospectives de la plus haute fantaisie ? Le rôle pour le moins difficile d'éveilleur de conscience n'a pas cessé de préoccuper les poètes de 1980, mais je ne crois pas que le jeune poète se laisse embrigader dans une nouvelle expérience qui limiterait, encore une fois, le sens qu'il donne au mot **conscience**. Le mot prendra plutôt, s'il survit aux bruyantes conjonctures littéraires, une force qui nous obligera à l'employer seul.

En 1980, c'est le phénomène entier de l'écriture que l'on remet en question. N'a-t-on pas annoncé dès l'avènement de la télévision l'agonie de la lecture ? Nous avons aussitôt abandonné l'enseignement de la grammaire, dévalisé les marchands d'appareils audiovisuels électroniques : téléviseurs, magnétophones, caméras, cassettes, écrans, ordinateurs de tout poil et de toute vocation. Nous ne voulions pas être pris au dépourvu ni manquer le bateau.

Et nous sommes entrés en bourrasque dans l'univers audio-visuel, prêts pour les merveilles de l'an deux mille. Ces merveilles, le poète et le lecteur ne les perçoivent pas de la même façon : le poète continue d'y rattacher ses aspirations profondes, de refuser la vie de spectateur que lui promet l'accumulation de gadgets programmés de façon que nous n'ayons plus besoin de penser à rien. Pour lui, la science instantanée ne constitue que l'un des ornements de sa pensée, une fabuleuse réserve dans laquelle puiser indéfiniment de quoi alimenter sa quête. Le lecteur qui n'est pas absorbé par une démarche similaire désire, lui aussi, l'acquisition de ces connaissances, mais n'en prévoit pas l'utilisation, sinon d'une façon plutôt anarchique, comme objet de simple jouissance ou de curiosité. Où se rencontreront le poète et ce lecteur désintéressé ?

Qu'on approuve ou non cette situation, il a toujours existé, entre le poète et la société, un espace, une distance plus ou moins piégés. Ni l'un ni l'autre ne franchit volontiers ce *no man's land*, et seule la force irrésistible de certains moments historiques comble, parfois, cette précieuse **différence**. Le Québec de 1960 à 1970

s'est reconnu dans ses poètes, et ceux-ci se sont exprimés à travers lui. Ils vivaient l'une de ces tranches d'histoire fatales, susceptibles de déplacer les frontières naturelles entre le poète et la société. Puis la séparation a eu lieu : le mariage de passion a été dissous, presque sans drame. Pourtant la mémoire nostalgique ne cesse d'espérer que les amants se retrouvent et se raccordent. Le poète de 1980 ne s'en soucie guère, sinon pour affirmer son autonomie et son goût de la liberté. Il se préoccupe davantage de raccordailles intimes avec son corps, son sexe ; de sa présence au sein d'une entité cosmique insondable, de ses rapports avec la planète inconnue qu'il habite et détruit. Il s'inscrit dans la modernité, non plus par de fastidieux exercices d'écriture et des caprices linguistiques, mais par la recherche d'une explication à long terme de la présence d'êtres vivants dans le cosmos, et des relations à instaurer entre ces êtres. En 1982, les poètes québécois lorgnent l'Histoire, mais pour lui tourner plus efficacement le dos : celle-ci les a déçus, vidés de l'ambition de rejoindre la société par ses voies et à travers ses ambiguïtés. Les objectifs socioculturels de la société doivent être dépassés, sinon par l'ensemble de cette société, du moins par quelques individus possédant une lucidité *autre*, un accès privilégié à une extrapolation qui n'engage pas que le présent, l'immédiat confort spirituel. Dire que le poète s'inscrit dans le malaise, le doute, le hasard et une certaine terreur, c'est probablement effrayer inutilement la société. Côté horreurs, elle a toujours préféré parler de guerre, de bombes, de torpilles, d'armements meurtriers ; elle préfère empiler des millions de cadavres, réduire la vie à un jeu de massacre explosif. Le poète qui emploie des mots de révolte, de colère et de malédiction lui paraîtra toujours dépasser les bornes de la décence.

Je ne sais pas si c'est un bien ou si c'est un mal, mais le poète de 1982 a, le plus souvent, plusieurs années d'université à son crédit, plusieurs années d'enseignement aussi : il a eu le temps d'examiner le langage de la société, québécoise ou autre. Qu'on ne s'étonne donc pas s'il s'en détourne et tente de puiser dans un certain éloignement l'expression de la vie. Comme l'a écrit l'une d'entre eux, Geneviève Amyot, « la mort était extravagante ». C'est pourquoi on trouvera le poète, car, croyons-nous, c'est à la société de le chercher désormais, on le trouvera du côté de la vie, ses mythes, ses excès, sa totale interrogation.

Toutefois, c'est la société, n'est-ce pas, qui a réponse à tout ?

La poésie nous nomme-t-elle ?

Gatien LAPOINTE

« La poésie nous nomme-t-elle ? » Parmi les nombreuses questions que pose le formulaire de cet atelier, c'est celle qui m'a d'abord retenu et qui, recoupant par des obliques quelconques toutes les autres, me paraît essentielle. En plus, elle met chacun de nous en situation. Elle oblige chacun de nous à formuler sa propre réponse concrète. Elle rappelle et elle suscite une expérience à la fois personnelle et collective.

De par le sacré que ce verbe implique, nommer nous ramène à l'origine. Nommer est un geste qui nous replace dans ce temps-là et dans cet espace-là qui sont tout ensemble ceux de notre intériorité et ceux de cette terre à laquelle nous appartenons. Nommer est le premier geste que l'homme pose et qui renferme en raccourci toute son expérience, c'est-à-dire sa façon de recommencer à son propre compte l'aventure d'être au monde et dans le monde.

Mais il nous fallait d'abord renaître à nous-mêmes. Car, en ce temps-là, c'était à peine hier, la dépossession de nous-mêmes — et cet extrême silence qui allait nous étrangler — nous a forcés à imaginer une origine, un commencement, c'est-à-dire une sorte de nuit initiale et initiatique où l'homme, dans des noces extravagantes, se mêlant à la terre profonde, en rejaillit éblouissant, neuf, premier.

C'était la première aurore. Ouvrant l'espace et le temps qu'il s'était désormais appropriés, nommant les saisons et les multiples formes de la vie, un homme mot à mot transformait de la noirceur en lumière, du mystère en sens habitable. Donnant à ce sol son propre visage aussi bien qu'il se donnait à lui-même le visage de ce sol, s'identifiant, dis-je, l'homme fit de ce lieu précis son territoire et son habitat. Un pays était fondé. Un langage se rêvait. Une histoire, la nôtre, pouvait désormais s'inscrire dans l'Histoire. Abrégé de l'universel, un homme allait apprendre à habiter cette terre comme un monde.

En un premier mouvement, cet homme met donc des noms sur les êtres et les choses qui l'entourent. Il leur accole un signe à la fois hiérophanique et métamorphique. Par le mot, il les sort de l'obscurité et de l'anonymat dans lesquels ils baignaient. Il les fait apparaître. Il les conduit à l'existence d'eux-mêmes. Il les fait exister, souverains, dans l'architecture d'un corps et d'un son.

Et c'est alors que cet homme se donne la possibilité de s'approprier le monde et ses passions, et de les traduire dans ses propres mots. Il se donne la possibilité d'imaginer, parallèle à celui-ci, un monde particulier dans lequel chacun retrouverait un peu de son propre rêve. Du même coup, il ajouterait à l'épellation de l'humanité

cette nuance qui le caractérise et que lui seul peut révéler. Tout comme on ne peut vivre que dans l'universel, l'univers dans son histoire et dans son devenir aurait désormais besoin de nous aussi.

Et voilà que cette noce fondamentale avec la terre qui nous donna une identité et une demeure nous permet aussi d'accomplir un destin et un langage. Nommant, l'écrivain fait de chaque chose qu'il désigne, de chaque mot qu'il profère, une sorte de berceau. Il naît lui-même de chaque mot qu'il prononce. « Je nais dans tout ce que je nomme », ai-je écrit jadis dans *Le temps premier*.

Avec chaque mot qu'il crie ou qu'il chante, c'est un peu de son propre inconnu et de sa propre noirceur qu'il éclaire, c'est un peu de sa propre liberté qu'il arrache aux multiples déterminismes qui l'asservent. Sous les soubresauts de ses mots, un reflet de la beauté première sort victorieux des compromis, une part de l'instinct premier se désemprisonne de la répétition, un commencement de pensée personnelle s'articule, au-dessus des aliénations et des fatalités une pérennité s'établit.

Et voici que la poésie, expérience essentielle parce qu'elle amène l'homme à débroussailler ses propres ténèbres, à architecturer sa pensée, à se forger un je autonome, voici, dis-je, que la poésie dresse sur la terre quelques images exemplaires, qu'elle amène l'homme au coeur de lui-même et du monde.

Car on ne peut faire l'expérience de sa propre vie et du monde qu'avec un je désaliéné, car on ne peut entrer dans l'Histoire et atteindre à l'universel qu'avec un je libre. Hier, le cri de ne pas mourir nous a remis au monde. Mot à mot, ce matin, on s'éveille à l'existence. On commence à s'inventer et tant bien que mal à inventer la vie, que cela s'appelle tout ensemble du bonheur ou de l'angoisse. Nous essayons nos premiers pas dedans l'humaine histoire. Conscients, pour la première fois, de notre profonde aliénation, nous pouvons saisir l'amour dans son feu natal et le projeter dans notre vie quotidienne. Nous pouvons formuler le projet, à la fois individuel et collectif, de conquérir notre liberté. Acceptant l'autre dans le rapport infini qu'il suscite et devenant soi-même l'autre et cela dans l'infini de son propre désir, on peut désormais assimiler le monde et participer à son incessante création.

Nommer et se nommer, ainsi que la poésie en est le geste et le langage premiers, c'est se rapatrier en soi-même et pouvoir commencer sur cette terre quelque chose d'immortel ou une simple et belle journée d'homme. Oui, la poésie me nomme et me permet.

Un phénomène historique

Jean-Pierre GUAY

Je doute fort qu'on parlerait en 1982 de la poésie québécoise s'il ne s'était écrit au Québec au cours des trente dernières années un nombre somme toute remarquable de recueils de poèmes et si des maisons d'édition et des revues nous appartenant ne s'étaient donné pour vocation de les publier et de les diffuser.

Je veux dire par là que l'existence et le sort de cette poésie ne peuvent plus dépendre aujourd'hui d'une conception abstraite de l'expérience poétique et ignorante de l'évolution politique, économique, sociale et culturelle du Québec.

Du domaine de l'intention, nous sommes collectivement passés à celui de la réalisation. En d'autres mots la poésie québécoise est elle-même devenue, dans notre histoire récente, un phénomène historique.

Or c'est sur la base de cette constatation que je voudrais, si vous me le permettez, vous livrer quelques-unes de mes réflexions et de mes observations.

Avant toute chose, je crois que ce serait mal comprendre la nouvelle dimension historique de la poésie québécoise que de vouloir persister à en faire l'étendard prophétique de notre destin politique et linguistique. Ceci, pour deux raisons. La première est que l'esprit prophétique est tout à fait étranger à la temporalité des hommes et de l'univers. La seconde est que la poésie a cessé d'être la seule forme d'expression créatrice des Québécois.

Autrement dit la poésie québécoise n'est pas devenue historique parce qu'elle aurait su à son heure préfigurer notre ouverture d'esprit aux valeurs de ce temps, mais bien plutôt parce qu'elle s'est elle-même mise à la tâche de se sortir de ses propres limbes tout en acceptant de courir le risque d'être moins belle que véridique et moins essentielle qu'efficace.

Elle s'est faite relative. Elle s'est incarnée. Elle s'est colletée avec la réalité. Surtout, elle a condescendu à n'être qu'un signe parmi d'autres, puis l'un des aspects du pluralisme avec lequel les Québécois se sont résolument tournés vers l'avenir. Aussi bien est-ce peu dire puisque, très vite me semble-t-il, elle allait elle-même se faire diverse et multiple, c'est-à-dire elle aussi pluraliste.

Or la chose eût été assez impensable il n'y a pas si longtemps alors que les poètes du Québec se satisfaisaient de nommer le fleuve et le pays, l'arbre et la femme, ou l'homme. Le vocabulaire était sensiblement le même pour tous.

Maintenant ce n'est plus à nommer l'espace que nous habitons que nous nous attardons, mais à insuffler un verbe à nos paroles.

Ici, j'en étonnerai sans doute quelques-uns d'entre vous. Mais je voudrais dire qu'il y a gros à parier qu'on reconnaîtra bientôt un poète à son style bien plus qu'à sa thématique. Et j'ajouterais que c'est probablement de cette façon que nous marquerons définitivement nos distances d'avec la tradition française qui, de Racine aux formalistes en passant par Valéry, Mallarmé et même les surréalistes, a fait de la poésie un jeu de blocs en vers libres ou réguliers dans lequel la réalité a toujours été plus ou moins réduite à ses apparences plutôt qu'appréhendée dans son mystère.

Le fait est que nous n'avons plus le choix : ou bien les poètes québécois se hissent à la force de leurs langages respectifs au niveau de ce qui se dit, s'écrit et se vit dans les grandes civilisations d'aujourd'hui et qui sont asiatique, africaine et américaine, ou bien ils se replient sur une stratégie linguistique qui n'a plus grand-chose à leur donner sinon le rêve douteux que le français européen soit la langue sacrée de l'avenir, thèse que même le mouvement oecuménique des Églises ne songerait pas à soutenir.

Personnellement, j'ai toujours pensé que le sort de la poésie ne pouvait pas être véritablement lié à celui de la langue dans laquelle elle se pratiquait. Aussi bien ne pourrais-je pas, d'ailleurs, lui concéder quelque existence territoriale que ce soit. Que, cependant, la poésie soit historiquement confrontée à ses propres exigences, rien ne me semble non seulement plus naturel mais aussi plus vital.

J'ai parlé de la langue et des langages poétiques et je voudrais, avant de voir à quoi nous mènent dans la pratique les considérations d'ordre général qui précèdent, insister sur cette distinction.

Le langage est à la fois quelque chose de plus vaste et de plus restreint que la langue. Il contient en effet cette dernière en ce sens qu'il est un appel à la communication sous toutes ses formes imaginables parmi lesquelles une langue trouve sa place comme, par exemple, la signalisation routière.

Mais le langage peut aussi n'être que le résultat de l'utilisation qui est faite d'une langue. De ce point de vue, nous avons chacun le nôtre.

Aussi y a-t-il une question que je voudrais poser et dont la réponse, me semble-t-il, peut être déterminante quant à l'approche qu'on peut se donner de la poésie québécoise. Cette question est la suivante : est-ce la langue que nous parlons qui nous donne une historicité ou au contraire est-ce nous qui lui en donnons une ?

Il ne s'agit pas, comme on pourrait cyniquement le supposer, de savoir qui de l'oeuf ou de la poule précède l'autre. D'ailleurs, je vous dirai franchement mon opinion sur ce sujet : lorsqu'on tue un homme, que ce soit au Liban, au Guatemala ou au Brésil, ce n'est pas une langue qu'on assassine mais un frère qui aurait eu autant sinon davantage à me dire que tout ce que j'aurais jamais pu de mon côté lui exprimer de mes sentiments à son endroit. En d'autres termes l'Histoire n'est jamais celle de nos oeuvres, — et toute langue est l'une d'elles, — mais la nôtre, celle de notre corps, de notre conscience et de notre âme.

Le moment est donc venu en ce qui me concerne d'établir que la poésie québécoise, sans les centaines de femmes et d'hommes qui ont consacré une partie ou la totalité de leur vie à l'édifier, serait historiquement aussi peu concevable que le Québec lui-même ou encore que la langue que la majorité des Québécois doivent

décider presque chaque jour de parler. En somme, je ne peux plus voir cette poésie comme une entité en soi. Simplement s'offre-t-elle à mes yeux comme le lieu d'une multitude de langages tous aussi légitimes les uns que les autres et qui sont à l'image, il faut bien le reconnaître, de notre propre diversité d'êtres pensants.

Des poètes québécois, on commence plus ou moins à s'en rendre compte, se sont engagés depuis quelques années dans l'élaboration d'une oeuvre personnelle. Le fait est assez remarquable pour qu'il mérite d'être souligné.

Ainsi chaque nouveau recueil publié est-il moins une nouvelle pierre apportée à la construction d'un discours social ou politique que le commencement ou la poursuite de l'exploration de nouveaux mondes intérieurs, quelles que soient par ailleurs les formes poétiques utilisées à cette fin.

Cette démarche est manifestement un signe de maturité. Elle montre que celui ou celle qui prend la parole ne le fait plus pour rassurer son entourage sur ses intentions patriotiques ou autres mais au contraire pour affirmer que la liberté collective ne saurait se concevoir sans la liberté individuelle et même qu'à tout prendre c'est à celle-ci plutôt qu'à l'autre que pourraient se rallier, dans le respect des cultures et au-delà des distinctions de race et de sexe, de langue et de religion, tous ceux pour qui l'homme n'est pas une abstraction idéologique mais un être de chair et de sang.

Ce que je suis au fond en train de vous suggérer, c'est de troquer la notion de poésie québécoise contre celle d'oeuvre poétique, peu importe que celle-ci soit le fait d'un Québécois ou d'un non-Québécois.

Ne nous leurrons pas : qui s'intéresse à la poésie aujourd'hui n'hésitera plus une seconde à fréquenter celle qui se fait un peu partout à travers le monde. Mais là où la situation est différente de ce qu'elle était il y a trente ans au Québec, c'est que notre connaissance de la poésie n'est plus stoppée à la française et généralement dans ce qu'elle avait de plus figé, c'est-à-dire de plus ancien. Nous apprenons maintenant ou apprendrons bientôt qui sont les poètes contemporains anglais, américains, allemands, espagnols, arabes, grecs, sud-américains, africains, japonais. Nous apprenons aussi que depuis la Résistance la poésie française elle-même s'est sensiblement diversifiée et renouvelée, et je ne songe pas ici particulièrement aux formalistes qui n'ont habituellement de la poésie qu'une idée aussi brumeuse que celle qu'ils se font de l'écriture. (Il y a, peut-être, quelques exceptions.)

En conclusion, je voudrais lancer quelques idées de nature à modifier plus ou moins notre comportement à l'égard des poètes québécois eux-mêmes.

Je sais que nos livres, à plusieurs d'entre nous, sont étudiés dans les écoles, collèges et universités. Comment le sont-ils, il ne m'appartient pas d'en juger. Ce qu'en revanche je pourrais souhaiter, c'est qu'ils le soient de plus en plus en fonction des hommes et des femmes qui les ont écrits plutôt qu'à la lumière de quelque conscience nationale et culturelle pour laquelle la poésie ne saurait être, en toute logique, qu'un prétexte parmi d'autres.

Qu'est-ce à dire sinon que les poètes du Québec sont, en tant qu'individus, les témoins vivants de notre solidarité ? Et la poésie, qu'on le veuille ou non, passera toujours par leur voix.

On étudie nos livres. Bien. On les critique. Soit. Mais qu'est-ce qu'un poème si l'occasion ne nous est pas donnée d'en marquer distinctement toutes les nuances ? Bien sûr, les poètes ne sont pas des joueurs de base-ball ou de hockey. Ils ne sont pas davantage, pour la majorité, des figurants du *show-business*. Mais ils ne sont pas non plus des marginaux.

Dans une société raisonnablement éprise de son avenir comme c'est le cas de la nôtre, il conviendrait, me semble-t-il, que les femmes et les hommes qui ont délibérément choisi de rattraper les mots dans leur sens originel afin de régénérer en authenticité et en véracité notre façon de vivre, que ces femmes et ces hommes, donc, puissent le plus souvent possible exprimer en public ce qu'ils sont déjà parvenus à saisir d'une façon toute personnelle et souvent exemplaire dans l'intimité de leur oeuvre.

Et ce sera ma réponse à toutes les questions posées dans le programme du congrès *Langue et Société au Québec* sous le thème de cet atelier.

On veut savoir quelles sont les préoccupations des poètes québécois ? Pourquoi ne pas le leur demander, l'un après l'autre ? Dans une telle approche, on prendra de nouveau prétexte de leurs livres et de la poésie pour engager des débats qui leur soient en apparence extérieurs. Mais au moins cette fois les poètes ne seraient-ils pas tenus à l'écart de tout ce qu'on leur fait généralement dire sans qu'ils aient vraiment l'occasion de le faire eux-mêmes.

La poésie n'est pas un objet. Elle est, parmi d'autres, une forme de communication qui a ses propres règles, ses propres lois, lesquelles sont fort simples. Elles supposent néanmoins que les poètes ne soient plus des étrangers dans la cité. Autrement toute poésie, y compris la québécoise, ne sera toujours qu'un pays sans histoire.

La poésie nous donne-t-elle encore les mots pour nous nommer ?

Renaud LONGCHAMPS

PARAÎTRE

Un coup de téléphone me ramena dans le réel, en quelque ciel québécois. Moi qui, en cette Beauce du Mariage du Ciel et de l'Enfer, moi qui m'étonne de chaque mouvement et recherche en toute catastrophe l'absolu silence des signes, voilà que par le concret d'un congrès et la confusion nécessaire des mots, voilà qu'une certaine me tira la langue au passage d'un atelier. La poésie ? La sagesse me dicterait de ne point répondre et de m'enfuir en hurlant des obscénités. Mais comment rendre au réel cette indicible, cette inutile-indispensable, cette trop bien nommée, c'est-à-dire cette matière qui, plus souvent qu'autrement, me glisse entre les doigts certains soirs de dure nécessité d'écriture ?

J'avoue que j'ai hésité avant d'accepter pareille invitation : discuter des obsèques en présence de la mourante relève — disons-le carrément — d'un mauvais goût que je ne puis prendre sur moi sans un quelconque malaise. Bien sûr, l'on ne parle pas de corde dans la maison d'une pendue. Quand même, je voudrais aujourd'hui, tout en desserrant ma cravate, me livrer à quelques exécutions sommaires, histoire de passer ensuite aux aveux. Mais, avant de m'avancer plus en avant dans mes atermoiements, permettez-moi de faucher au passage avec ma vieille minoune quelques sous-entendus thématiques de cet atelier. Aussi, ne vous attendez pas à un exposé lénifiant : je n'épargnerai personne.

Quelles sont les préoccupations du poète québécois ?

Elles se résument à une seule par les temps qui courent : l'argent. À la blague, j'avancerais que ce n'est pas le cas de la plupart des professeurs de poésie que je connaisse. Mais foin de ces considérations bassement matérielles !

Ces préoccupations rejoignent-elles celles de la société ?

Forcément. Vous devez être au courant que nous n'avons nulle sécurité d'« emplois » car notre insouciance, voyons, est proverbiale . . . Nous n'avons pas non plus dans notre « contravention » collective de clause nous protégeant contre les affectations non souhaitées parce que tout le monde sait, pardi, que nous voyageons aussi bien dans le temps que dans l'espace. Heureusement, notre inutilité sociale et notre irresponsabilité foncière nous protègent un tantinet contre l'inflation verbale, plaie

vive de nos tuteurs. Braves poètes québécois ! Regardez, des milliers de profs remplis d'admiration et de fonds de pension vous regardent ! La fratrie reconnaissante et redondante vous salue !

Ce que nous sommes heureux quand même de constater que nos dérisoires écrits concourent à la formation d'une si charmante bureaucratie et, conséquemment, à la justification « sociale » des dizaines de millions de dollars dépensés à la propagation de nos pauvres mots. Que d'honneurs rejaillissent sur nos têtes ! Bien sûr, se paie-t-elle toujours la première, ayant par définition tous les devoirs et la poussière du pouvoir. Quant aux caves qu'elle enseigne, eh bien, ils pourront toujours se payer avec la petite caisse des mots et, pourquoi pas, à même les fonds affectés aux frairies départementales. Ah, mais je vous aime bien, mes chers fonctionnaires de l'imaginaire ! Vous nous écrasez sous le poids de votre sommeil syndiqué et vous avez ensuite le culot de nous demander si nos préoccupations rejoignent celles de la société ! Mon oeil !

La poésie québécoise a-t-elle éveillé la conscience nationale et culturelle des Québécois ?

Oui, mais pour aussitôt l'abandonner et passer à d'autres pâturages. Nous n'étions quand même pas pour râler le pays jusqu'à l'extinction de nos voix, pour ne pas dire de nos vies. Nous payons déjà très cher merci notre liberté, c'est-à-dire nos éternelles illusions. Et nous portons si mal en nous cette aristocratie de la douleur dont parlait merveilleusement Nietzsche. Alors, les suicides objectifs, à d'autres ! Bref, nous sommes fatigués d'assumer seuls les risques de la poésie.

DISPARAÎTRE

Mais au-delà de ces questions quelque peu alimentaires et de mes réponses idoines, je me permettrai de jeter un oeil de porc frais sur le « *semantic park* » de notre « *Disneyword* » poétique.

Voilà que ma génération, après quinze années de guérilla, d'excommunications et de luttes glorieuses, voilà qu'elle se fourvoie en des mythomanies dévaluées de la douleur. Tout le gotha du clinquant et du toc y passe : Dieu, Râ, les Fées, Amon, la Sainte Hostie, Quetzalcóatl, etc. Bien sûr, cette quincaillerie mythologique étale au grand jour la faillite des efforts visant à détourner de l'usage sacré l'édifice symbolique et mythique de la poésie des deux dernières décennies. Incapables de reconstruire à neuf ce qu'ils ont si brillamment jeté par terre, errent-ils dans les ruines avec un horrible coeur infirme à retaper ; aussi leur arrive-t-il de lever ici et là, réutilisant pour la « cause » les pierres des anciennes prisons, quelques geôles sur les murs desquels, avec le crayon de la déraison, y inscrivent-ils, comble d'ironie !, leurs états d'âme en capitales et majuscules.

Nous revenons au je, paraît-il ? Nous revenons plutôt à un infantilisme syncrétique digne du mariage d'un McDonald avec le Penseur de Rodin : Râ roule en Corvette, Dieu dialogue avec les Fées, Osiris se convertit et se paie enfin la Sainte Hostie, etc. Tomber dans le ridicule à ce point et réussir à se prendre ensuite au

sérieux tient du prodige ou de la prodigalité. Espérons que les amateurs de *bad writing* ne se casseront pas la gueule dans cette autre cascade de l'imaginaire, juste bonne à épater les naïfs et les consommateurs impatients de signes.

Mes sentences lapidaires semblent tenir d'une morale exclusive. Fort bien. Mais je préciserai qu'elles surgissent surtout de l'incodifiable, de la virtualité décantée et du sens caché du réel. Mais je préciserai aussi que j'ai toujours combattu toute tentative d'appropriation de la poésie à des fins partielles et partiales. Vous savez, moi, je suis un sale démocrate. Je crois à la juste distribution de l'imposture et de la médiocrité, quelles que soient les couches sociales. Vous savez, moi, je reviens du pays québécois, d'un pays de maniaques où, il y a à peine six ans, évaluait-on la poésie à l'aune de bretelles prolétariennes et sans aucun humour ; où, il n'y a pas quinze ans encore, l'on ne pouvait espérer quelque publication tangible sans montrer patte blanche nationaliste. Combien, en leurs poèmes, ont appelé le prolétariat à la révolte sans même partager la vie et l'avis de ces derniers ? Combien ont mêlé dans l'encre de leur plume et la patrie et le pays en accumulant une fortune sur de si nobles sentiments ? Combien, aujourd'hui même, s'énervent en littérature avec un féminisme passe-partout ? Et combien de ces textes réducteurs, enfin, résisteront à l'usure du temps, à la fossilisation, aux rapports de la mort ?

C'est surtout cette conception utilitariste de la poésie, cette poésie dévaluée de la suprême douleur et de son originelle absence, c'est précisément ce que je ne puis admettre. Oui, la poésie est partout dans les chaînes. Elle se trouve asservie au fade discours de la conservation et de la reproduction. Elle a servi et sert toujours les pouvoirs, tous les pouvoirs et justement, depuis deux siècles, ceux à naître. Et si j'ose qualifier la poésie sans m'étrangler, affirmons pour couper au plus court qu'elle se tient bien droite dans son étrangeté, usant de la liberté asymptotique de se dissoudre et de renaître au hasard de quelque réel fonctionnel.

Quant aux poètes, laissons à ces menteurs magnifiques qu'aucune vérité ne saurait traduire, laissons à ces quêteux en queste de quelque illumination savante le privilège de témoigner de leur absence.

Mais au-delà de ce « bilan globalement positif » de la poésie québécoise en cette fin de siècle démente, permettez-moi encore de vous exprimer le sentiment encore latent, mais lancinant, que nous sommes rendus au bout de notre papier ; que l'encre gèle maintenant dans nos stylos ; que tous nos efforts furieux, bref, que ces recherches fiévreuses dans tous les azimuts ont été menées en vain. Ce n'est pas un vague dégoût, ni un trou noir résultant d'un surmenage, mais une impression fort vive de fin, pour ne pas dire de fermeture du réel.

Je crois que nous piétinons, que nous perdons peu à peu non pas notre langage, ni même nos mots et encore moins notre originalité, mais le ressort intime, l'**esprit-machine** qui, encore hier, nous poussait, telle une force irrépressible, dans un splendide déploiement de formes et de styles. Je crois aussi que nous n'avons plus rien à nommer, à annoncer, à exalter, à traduire à travers le réel. Une plate consolidation des acquis émotifs et affectifs remplace la liberté asymptotique. Est-ce à dire que le monde de l'an 2 000 se fera en notre absence ?

Je ne ressasse pas cette question pour le simple plaisir de la controverse. J'en ai longuement discuté avec de nombreux poètes de ma génération : ils partagent tous la même impression, la même cassure à peu de mots près. Après nous, non pas le déluge, mais l'arrêt probablement définitif des tremblements de terre de l'imaginaire. Place à la nouvelle cacophonie de la médiocrité. Place aux sentiments acidulés et au verbe chromé, à la *flate* bouillie d'idées-copies et de coeurs dévalués. Rimbaud s'est enfui en quelque Abyssinie électronique, desséchée et cuite au soleil de la confusion.

Pour le poème

Philippe HAECK

Quelles sont les préoccupations du poète québécois ?

Le poète québécois ça n'existe pas, ou quand il existe, il est tout de suite mort : le pays est sa pierre tombale. Un pays c'est assez effrayant : ça peut disparaître tout le temps, comme ça peut trop apparaître — poteau matraque. Des fois je me dis que c'est assez terrible de ne pas savoir ce qu'est un pays quand les Ferron Miron se sont évertués à le dire ; je me console en remarquant que je ne sais pas grand-chose de ma mère, de mon père. Les objets essentiels (voilà un bon mot : il m'apprend si j'ai un peu d'oreille que le sang est ciel) sont si près du sang que je ne les sais jamais une fois pour toutes. Le pays a été souvent occupé : les Amérindiens, les Français, les Britanniques, les patriotes, les Américains, les loyalistes, les patriotes, les felquistes, les fédéralistes ; à chaque fois qu'il est occupé on devient préoccupé — d'où le poète québécois, s'il existe, ne saurait être préoccupé que par l'occupation du pays (tout semble porter à croire qu'il n'y a que les Québécois qui ne soient pas encore parvenus à occuper le pays : les Québécois sont peut-être des créatures imaginaires, utopiques). Reste que les occupations ont toujours quelque chose de gênant du point de vue de la création telle que je l'entends : une certaine mobilité, des déplacements, des transformations, des renversements. Je ne tiens pas tellement à une terre trop bien occupée, trop bien fixée. Je tiens au Québec par hasard de naissance qui en a fait ma chlorophylle, mon pigment vert, mais aussi ma pincée de cendres, mon lit de mort.

Rejoignent-elles les précautions de la société ?

La société existe, ceux qui la programment prennent beaucoup de précautions pour qu'elle continue à exister. J'aimerais qu'on prenne autant de dispositions pour que les individus qui forment la masse sociale deviennent des sujets libres ; cela entraînerait un changement considérable, on ne pourrait plus parler à la masse sociale parce qu'on ne pourrait plus la tenir comme muette : il y aurait à la place des collectivités turbulentes qui exigeraient de jouir de la vie, qui prendraient la parole. Ce qui est bon ce n'est pas parler à, où s'installe un rapport de dominant-dominé, mais parler de soi, pour soi. Quand une femme me dit la nuit « Parle-moi », je ne lui réponds pas pour éviter le jeu de la domination : ou je lui parle, ou je la parle, dans les deux cas elle ne parle pas (mais peut-être vient-elle simplement de faire un cauchemar, ou n'arrive-t-elle pas à se trouver pour dormir : elle demande de lui confirmer sa présence, de la replacer dans la tranquillité nécessaire au sommeil ; à moins que ce soit une forme d'appel amoureux : parle-moi, j'aime t'entendre parler, raconte

n'importe quoi, j'aime entendre ta voix, parler n'est ni discuter, ni expliquer, ni questionner, mais devient comme une musique sans programme). Quelles précautions prend-on pour que la parole de l'homme et celle de la femme entre lui et elle soient possibles, qu'il n'y ait pas qu'une parole, ou, encore pire, absence de parole ? Il arrive que les préoccupations du poète québécois rejoignent les précautions des dirigeants de la société : une chanson de Gilles Vigneault défile sur les chars allégoriques de la Saint-Jean, un vernissage de Jean-Paul Riopelle au Musée d'art contemporain en présence du ministre des Affaires culturelles qui doit sourire par en dedans de voir les grandes tartines bariolées de l'artiste, de se faire expliquer le point de vue non critique de cet art non figuratif, d'apprendre que ces coulées suspendues de pâtes colorées ont une bonne cote internationale.

La poésie québécoise a-t-elle éveillé la conscience nationale et culturelle des Québécois ?

Quand j'ai lu Saint-Denys Garneau, Gilles Hénault, Paul-Marie Lapointe, Roland Giguère, j'ai eu le sentiment que la parole n'avait pas lieu seulement ailleurs, qu'elle avait commencé à paraître ici. Quand je lis Jacques Ferron, Hubert Aquin, Jacques Brault, Patrick Straram le Bison ravi, Madeleine Gagnon, France Théoret, Nicole Brossard, Victor-Lévy Beaulieu, je sais que je ne cesserai jamais d'écrire, que je tiens à ma parole, à ma voix. Ce que m'ont appris, m'apprennent ces hommes et ces femmes, c'est la nécessité d'être autre chose qu'un individu faisant partie d'une collectivité quelle qu'elle soit. Lire une oeuvre poétique, une oeuvre qui fait sa parole, ne peut que conduire à contester la formation d'*une* conscience nationale par le biais d'*une* culture. Dans toute oeuvre il y a une ouverture qui ne peut que dépasser la raideur de l'un : l'accueil des différences. L'oeuvre poétique éveille l'amitié entre des sujets qui se croyaient étrangers, étrangères, fait sauter les barrières entretenues par les pouvoirs économiques par le biais du nationalisme, du racisme, du sexisme — tant qu'on reste pris dans ces entraves, ceux celles qui disposent de presque toute la bonne fortune ne sont pas inquiétés : la seule action radicale, juste, me paraît le partage des richesses de la terre avec une ventilation plus équitable entre les individus et les collectivités.

Nos poètes sont-ils connus des jeunes ?

Émile Nelligan, Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Roland Giguère ne sont pas plus connus que Gilles Hénault, Paul-Marie Lapointe, Jacques Brault, Madeleine Gagnon. Connaître est naître avec, on le dit, répète, mais on ne le fait pas. Il ne suffit pas de donner des informations biographiques, de faire des explications de texte pour connaître un poète ; il n'y a pas moyen de lire un poème sans participer à sa recréation, sans refaire son cheminement, sans commencer le mien. Un poème ne passe jamais ; s'il passe, ce n'était pas un poème, il n'y avait que fausse lecture, lecture rhétorique seulement, alors que la vraie lecture ne lit que la vie se faisant partout. Le chemin du poème dans un monde tourné vers la technologie pressée d'arriver au machinisme, ou vers l'ésotérisme fabriquant du sacré à partir de la nostalgie des origines, se dérobe de

plus en plus — il en va de même pour le commencement du poème qui est la saveur et la rumeur de la langue maternelle, son jeu amoureux et son travail critique, sa finesse et sa complexité.

Les jeunes écrivent-ils de la poésie ?

Les jeunes ne peuvent faire un poème que si on leur apprend la liberté du poème qui n'a rien à voir avec le dressage à la créativité par exercices programmés ou jeux divertissants. La création échappe au programme. Créer c'est devenir libre de ma connaissance, de ma naissance, cela est la grande rigueur, celle qui sourd de moi. Arriver au poème signifie arriver à l'énonciation amoureuse ; or l'amour est la plupart du temps obscène, on reste là-dessus muet, muette. La difficulté du poème : parler l'amour alors que presque personne ne connaît ce langage. On en trouve des traces chez les poètes mais devant elles on ferme les yeux : la vie est toujours aveuglante quand on est habitué à l'ordinaire de l'à quoi bon. Il n'y a pas de trucs pour arriver au poème : on y arrive par hasard, forcé par la vie qu'on a entrevue, entrouïe juste assez pour ne pas l'oublier. Il n'y a de poème que dans l'expression de soi où on sort de l'opinion pour toucher à la vérité (je sais bien la dévalorisation de cette idée, mais je n'ai pas d'autre mot que ce pauvre mot). Les jeunes ne peuvent faire un poème que si je respecte leur confusion, leur chaos. Il ne sert à rien de tenir à qui n'a jamais écrit un discours sur le poème ; ce discours ne peut pas être entendu parce qu'il est reçu par une oreille qui n'a jamais joui de sa parole, a toujours été forcé d'apprendre par mémoire fatiguée les discours normatifs des disciplines enseignées. Mon discours sur le poème trahit alors le poème en s'ajoutant à tous les autres discours qui encombrent l'esprit de l'étudiant, de l'étudiante, le privant de son âme et de son sexe, de son intelligence et de sa peau. Au commencement il y a le chaos et ce chaos je n'ai pas à le juger, au commencement il y a la confusion des langues et cette confusion je n'ai pas à la condamner. Si je n'accueille pas ces commencements j'enseigne l'humiliation et la colère, ou le silence et l'indifférence : le poème n'est pas enseigné. Ce chaos, cette confusion, je ne peux les recevoir de l'autre que si je suis capable de recevoir mon chaos, ma confusion, de ne pas prendre peur quand je les croise dans la chambre à soi : pas d'autre solution que de me jeter dans l'expérience du poème, de ses traces avec toutes mes terreurs et les quelques clartés que j'ai. Je ne tiens pas de discours de maîtrise, je ferme mon cours magistral ; ma maîtrise n'apparaît que par hasard dans l'ouverture de l'atelier où chacun, chacune sont invités à arriver à leur discours de clarté, à réduire leur chaos par l'étude des réussites des autres (les bons livres font plus de clarté), leurs tentatives de trouver leur voix. Pour aider le poème à paraître j'ouvre l'oreille aux musiques créatrices et aux discours philosophiques qui donnent de l'expérience du monde une saisie mouvante (les travaux, par exemple, de Muhal Richard Abrams et de Theodor W. Adorno). Dans l'atelier la merveille vient de ce que tout le monde enseigne à tout le monde — il arrive même que l'enseigné(e) dépasse l'enseignant(e), et ce dernier, cette dernière sont capables de s'en réjouir.

Notre poésie s'internationalise-t-elle ?

Tout poème est international, intersexuel, interindividuel. Le poème est toujours entre et parmi. Le livre qui supporte le poème n'a de chance de devenir international

que s'il est publié par un pays qui fait partie des grandes puissances économiques. Tout poème est intime, maternel, concret. Le livre de poèmes ne saurait devenir international autrement que par surenchère publicitaire. Le poète qui rêve d'imposer son oeuvre à toutes les nations ne sait pas ce qu'il fait quand il écrit un poème ; quand il écrit, il est au plus humide de la voix, quand il publie il devient marchand parmi les marchands : il fait de sa voix une marchandise. Je n'ai d'intérêt pour des voix d'un pays que parce qu'elles sont liées d'une façon ou de l'autre à la mienne, ou à la configuration sociale québécoise ; ces voix peuvent alors m'aider dans mon travail d'éclaircissement des discours que je tiens et qu'on tient autour de moi.

Quel enseignement de la poésie se fait-il au Québec ; pourquoi un jeune qui se destine au marché du travail suivrait-il un cours de poésie ?

Je le redis : il n'y a d'enseignement de la poésie que dans l'atelier de création où tous toutes produisent des textes libres autour de leurs lectures et des textes pour trouver leur écriture-voix. Autrement on enseigne un discours critique qui généralement éloigne le poème de l'étudiant, de l'étudiante ; ce qui est à rejeter dans le discours critique ce n'est ni la théorie, ni la maîtrise mais sa présence au commencement d'un cours alors qu'il ne peut arriver qu'à la fin : la théorie après la pratique, la critique après les essais pour sortir de la confusion. Le discours critique semble avoir un avantage considérable sur l'atelier de création : il serait plus facile à évaluer. Pourtant il est facile de savoir et de sentir si un texte de création propose une voix singulière, crée une texture vivante, avance dans l'inconnu. Le poème est plus vite senti, compris, si je donne à lire non des poèmes étrangers mais des poèmes québécois (les pulsions de la langue maternelle ont plus de chance de me bouleverser l'oreille), non des poèmes choisis mais des livres entiers : l'aventure du poème y devient plus perceptible, j'y entends les hésitations, les variations, les triomphes, les échecs, les souffles. Un jeune qui se destine au marché du travail tel qu'il est aujourd'hui n'a aucun besoin d'un cours de poésie ; je ne vois de raison d'être d'un tel cours que pour les jeunes qui se destinent à la circulation de la vie. Toute création n'a d'autre raison que sa dépense amoureuse ; celle-ci, pour qui se destine au marchandage de son travail en vue d'obtenir la jouissance du plus grand nombre de biens et le plus grand nombre de jours de loisirs programmés, paraît sans doute inutile, gratuite, folle, mais pour qui tient à vivre sa vie, elle est la seule nécessité : sans parole poétique, sans voix amoureuse, il n'y a plus qu'à se donner la mort puisqu'on est à bout de souffle. Le poème ne dit que le travail qui nourrit, jamais celui qui abrutit.

La poésie nous nomme-t-elle ?

Le poème me donne un nom propre : avant le poème je suis un individu indifférencié, indifférent, après je deviens un sujet différencié, actif. Le nom propre c'est l'unité en moi retrouvée, par le fait même l'éclatement de toutes les unités collectives fondées sur des valeurs autres que la liberté — l'unité collective n'a plus d'autre intérêt que de commodité administrative. Le poème me nomme parce qu'il a chassé de ma bouche l'amertume silencieuse, la rage retenue, parce qu'il m'a fait

remonter au commencement de l'activité amoureuse, là « consolés de tout, nous voyons se changer notre chagrin en joie, notre monstruosité en beauté, notre bêtise en intelligence, notre lâcheté en courage, comme dans les contes de fées » (Claire Lejeune, *l'Issue*, 1980). Le poème rend le moi aimable, la fausse science le rend haïssable.

Est-elle créatrice d'images ?

Le poème ne crée pas d'images, il laisse cela à la publicité, à la propagande. Le poème lutte contre les images, il veut ouvrir l'oreille aux voix, aux paroles, l'oeil aux déplacements d'air, aux configurations de l'espace, le corps à la pleine respiration, à la circulation légère du sang, à la texture de la peau, à la santé des os, le cerveau à l'intelligence rieuse et critique, à la révolution permanente, à une éthique de la joie.

Le poème, la langue et l'Autre chose

Christian BOUCHARD

L'Histoire est un perpétuel recommencement. Dans son mouvement en spirale elle entraîne les actes et la pensée humaine dans un courant où les coupures et les arrêts n'existent pas vraiment. La création du monde s'est terminée dès l'apparition de la première et de la plus infime particule de matière. À plus forte raison, l'expression « création » que nous attribuons aux oeuvres de l'imagination qui surgissent tout à coup ici et là et qui attirent notre attention n'est attribuable qu'à un abus de langage. Car ce devant quoi je me trouve lorsque je regarde une peinture, écoute une musique, lis une page de littérature, examine les reliefs d'une sculpture n'est le fruit que d'une activité, que d'un travail de **transformation.** L'Histoire, telle que je la vis en cette fin de vingtième siècle, m'apparaît comme le résultat de l'activité humaine sur la matière, activité et matière qui ne peuvent échapper aux triturations du temps.

Pour parler de la poésie je pars de loin, je le sais. Mon intention est loin de vouloir refaire l'histoire du monde, n'ayez crainte, mais je ne vois pas comment je pourrais parler de poésie sans faire allusion à l'Histoire puisque la poésie elle-même participe à notre mémoire. Ce qui, à l'origine, n'était qu'un moyen de conservation et de transmission d'une parole traditionnelle est, de nos jours, une pratique de plus en plus sophistiquée qui ne s'est pas élaborée à partir de rien. Depuis l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère jusqu'au *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe ou l'entreprise littéraire moderniste des *Herbes rouges*, de la *Nouvelle Barre du jour* et de toute une nouvelle génération d'écrivains hantés — j'allais dire obsédés — par l'examen des possibles du langage et leur mise en application par l'activité d'écriture, entre ces extrêmes dis-je, la poésie a eu ses heures de gloire et son temps de peine. D'hier à aujourd'hui la poésie a évolué, régressé, piétiné mais, chose certaine, elle n'a jamais cessé de se transformer, faisant ainsi preuve d'une éternelle vivacité et de dynamisme.

Pour expliquer ma conception de l'oeuvre poétique comme autre chose qu'une création, permettez-moi d'avoir recours à une anecdote qui met en parallèle la manière du scientifique et celle du poète. Quand Albert Einstein écrivit pour la première fois sa révolutionnaire formule $E = mc^2$, il mettait un terme à une recherche à laquelle il avait consacré toute son énergie. Dire qu'il créait ainsi la théorie de la relativité serait illusoire et faux. L'extraordinaire formule de Einstein ne créait rien mais permettait de voir et de saisir en quelques signes une caractéristique de l'univers physique cachée jusqu'à ce jour. Cette simple formule mathématique de cinq termes contient de façon symbolique toute l'histoire résumée de la science physique relativiste. La recherche d'Einstein est le fruit de connaissances, de réflexions, de critiques, d'expériences et de calculs qui aboutirent à une vérité scientifique rendant

compte d'un réel abstrait mais non point négligeable dans l'ensemble des connaissances du monde. Pour atteindre son but il mit à profit son intuition, qu'il précisa à force de labeur. $E = mc^2$ structure un univers à partir d'un ensemble d'éléments existant déjà, acceptés pour la plupart, rejetés pour quelques-uns. Einstein ne remettait-il pas en cause certaines théories de Newton ? Lors de son apparition, cette trouvaille capitale fut perçue comme une création géniale, un monument de la pensée humaine. À ses premières heures, cette formule fut considérée comme un véritable chef-d'oeuvre d'art mathématique.

L'activité du poète n'est pas moins importante que ne l'est celle du scientifique. Dès lors que le texte littéraire — que j'appellerai poème pour la circonstance — voit le jour, il a nécessité de la part de son producteur toute une série d'opérations qui sont de l'ordre de la pensée, du langage et de leur histoire. Écrivant, le poète traduit en signes des intuitions, de la connaissance et du savoir qui trouvent leurs substrats dans toutes les couches de l'expérience. Einstein et sa formule donnaient un nouveau corps à la physique. Le poète, grâce à son opération de langage renouvelée en chacun de ses textes, redonne un corps nouveau à la poésie. Il ne crée pas la poésie ni même le texte. Il extirpe au langage son pouvoir de suggérer, il structure la matière verbale de façon à produire un effet, un sens avec une économie de moyens comme le fait une formule mathématique. Le poème serait comme le plus petit commun dénominateur d'un vaste réseau d'expériences.

Le problème de la poésie naît d'une confusion qu'il est urgent d'éclaircir. Elle a son origine dans le rapport écrivain-langage-lecteur. Je ne veux pas m'étendre longtemps sur les rapports qu'entretiennent entre eux l'écrivain et le lecteur et je résume donc la situation par cette assertion fort simplifiée : l'écrivain se plaint de n'être pas compris et qualifie souvent son lecteur d'idiot, d'ignare, de superficiel ; le lecteur, quant à lui, démissionne devant le texte sous prétexte de ne pas comprendre, croyant toujours se retrouver devant une énigme à résoudre. L'écrivain a alors droit à des épithètes telles que fou, hermétique, visionnaire malade et psychopathe. C'est donc cette **raisonnable** compréhension qui érige le mur. Devant cet état de fait je ne peux situer la problématique de l'activité littéraire poétique que sur le plan de la distinction qui doit être faite entre le langage de communication quotidien, informatif, et la langue littéraire, symbolique, visant la libre expression et la pratique d'un langage qui remodèle le monde pièce par pièce à chacune des tentatives selon les lois(?) de la fiction. Car lorsque je me retrouve face au texte, je n'ai plus affaire à la réalité. Le réalisme attribué à certaines oeuvres du dix-neuvième siècle (Zola) n'est qu'un leurre et continue de l'être. Dans l'espace du livre, du texte, la phrase, le mot n'appartiennent qu'au livre, qu'au texte. Lorsque je suis assis au Grand Théâtre de Québec, salle Octave-Crémazie, siège D-16, et que j'assiste au spectacle, je sais que je ne suis plus dans la rue, dans mon appartement, dans mon bureau. J'entre dans le jeu d'une illusion régie par un ensemble de procédés scéniques. Le spectacle qui se déroule devant mes yeux tient lieu de réalité. Le livre, le texte, font de même qu'une scène. Lecteur, je traduis les mots du texte et je n'ai qu'eux pour me ravir. La fiction procède selon un rituel dont le but consiste à créer l'illusion, à fabriquer un segment de réel clos sur lui-même. En fait, le texte est son propre référent. Et la quotidienneté qui le dessert s'en trouve paradoxalement éloignée. L'oeuvre littéraire qui utilise les éléments du réel inscrit ses distances par rapport à ce réel. Dans l'oeuvre de fiction —

qu'est le poème — tous les moyens sont bons pour produire un effet, un sens, du réel de circonstance. Le langage quotidien de communication vise l'efficacité par une compréhension raisonnable du message. L'oeuvre de fiction vise l'efficacité par l'expression du message. Le poète provoque l'intuition du lecteur ; il met à l'épreuve son intelligence. Aussi, l'oeuvre déroute-t-elle souvent le lecteur qui se saisit du texte avec la conviction d'y retrouver la réalité quotidienne. Le texte, le poème, est un appareil langagier, un récit, un segment du réel qui resserre ses parties jusqu'à saturation ; il est « mythe ».

Le poète puise dans la langue ce qui lui servira à fabriquer le texte. La situation linguistique du Québec a toujours été d'actualité depuis la conquête de 1760. À partir de cette date la langue française n'a jamais cessé d'être menacée en cette terre québécoise et cela jusqu'à nos jours. Le jugement Deschênes sur les articles 72 et 73 de la Loi 101 est le dernier assaut porté contre elle. Toutefois, cela n'a jamais empêché les poètes québécois de la faire vivre et de la transformer. L'acquis est que nous parlons français. En revanche, le problème qui se pose aujourd'hui, et cela depuis les années 60, est celui-ci : quel français parlons-nous, écrivons-nous ? N'étant pas linguiste je donne ici mon opinion de littéraire sur ma langue.

L'oeuvre littéraire est, à toutes fins utiles, une opération de transformation. Elle se nourrit des éléments référentiels de tous ordres qui nous entourent. Ainsi, je peux définir mon entourage par cette situation : Américain du Nord, jusqu'à ce jour encore Canadien, de coeur Québécois, de langue française avec l'accent dialectal de la ville de Québec. Poète, j'écris avec les mots de ma culture. Il se trouve que l'état actuel des communications me met très étroitement en rapport avec l'hégémonie culturelle américaine et avec des bribes disparates de bien d'autres cultures, plus petites et minoritaires. Mes lectures, les films que je vois, la télévision que je regarde et la musique que j'écoute me fournissent de la matière culturelle. Il n'en demeure pas moins que j'utilise le français du Québec pour communiquer avec mes semblables et m'exprimer. L'oeuvre poétique, en tant qu'oeuvre d'imagination et comme spectacle de langage ou, mieux encore, langage spectaculaire, me permet d'utiliser la langue dans tous ses possibles. Je demande au verbe de satisfaire mon désir de dire et d'exister. Alors je l'exploite sous toutes ses facettes, jouant avec la syntaxe, le corps de la phrase, la charge lexicale et sonore du mot. Faut-il faire usage du langage populaire, je le fais. Dois-je me ressourcer à une langue étrangère pour produire l'effet désiré, je n'hésite pas. Décomposer le mot ? Fabriquer un mot ? Rien n'est à l'épreuve du texte littéraire. Je ne vois pas en cela l'appauvrissement de ma langue ni de ma culture mais sa force d'ouverture sur les multiples visages du monde. Le texte littéraire marque la **différence** dans ses aspects les plus profonds. Le métalangage que constitue la poésie est l'**autre chose** cachée dans les interstices du langage. Comme Québécois je suis désormais convaincu que je possède ma langue, différente des autres cultures de la francophonie mais proche — malgré moi, malgré nous — toujours plus proche de l'esprit américain. Mais l'oeuvre poétique d'ici pense l'Amérique avec des moyens québécois, avec des termes qui traduisent ses différences continentales. « C'est entendu, nous parlons et écrivons français et notre poésie sera toujours de la poésie française, écrit Gaston Miron. Notre tellurisme n'est pas français et, partant, notre sensibilité, pierre de touche de la poésie ; si nous

voulons apporter quelque chose au monde français et hisser notre poésie au rang des grandes poésies nationales, nous devons nous trouver davantage, accuser notre différenciation et notre pouvoir d'identification[1] ».

L'oeuvre d'imagination poétique voit son pouvoir dans la transformation du langage et dans sa participation vivante à l'histoire du langage. Autre chose que le **parler** de tous les jours, elle joue constamment sur les limites. L'écriture est un interminable procès de la langue. Elle sera toujours en contradiction avec le monde de la parole mass-médiatisante, informative et de communication quotidienne. Toujours elle recommencera l'Histoire. La langue est la matière de la poésie mais la poésie est un attribut de la langue qui lui permet à jamais de la transformer et de la tenir en vie.

1. *L'homme rapaillé*, « Recours didactique », 1957, p. 91.

ATELIER 8

Le roman québécois

Conférenciers : Gilles DORION, professeur, Université Laval et rédacteur en chef, *Dialogues et Cultures*
Noël AUDET, professeur, Université du Québec à Montréal
Gabrielle POULIN, romancière

Animateur : Michel JACQUES, professeur, C.S.R. Louis-Fréchette

De ses premières racines historiques aux espaces contemporains, l'écriture romanesque québécoise est devenue vigoureuse. Elle rend le roman d'ici florissant au point qu'il est reconnu comme l'un des meilleurs parmi les littératures de langue française. Ses langages, comme dirait M. Noël Audet, sont multiples et l'avenir lui est offert.

Le roman québécois contemporain : l'autonomie reconquise

Gilles DORION

Après la cession du Canada à l'Angleterre en 1763 par le Traité de Paris, la vie intellectuelle, déjà rudimentaire, périclite. Une longue période de plus de quarante ans suffit à désalphabétiser presque complètement la population française demeurée sur les rives du Saint-Laurent. Toutefois, grâce à l'intervention opportune du clergé catholique, la lutte pour la survie s'organise dans plusieurs domaines, dont ceux de la langue, alliée de la foi, de l'enseignement secondaire, de la culture du sol. Pendant ce temps, naissent et meurent une foule de périodiques aussi éphémères que généreux, qui prétendaient alimenter la vie de l'esprit. On y trouve les premiers balbutiements d'une littérature nationale encore presque entièrement d'imitation, qui se traduit par une fidélité profonde aux caractères français qui avaient marqué la Nouvelle-France et ses habitants.

Vers une littérature autonome

Le roman contient tout particulièrement les traits de cette imitation un peu servile, mais, même à partir du premier roman canadien-français, *L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils, en 1837, il tend à se démarquer par sa « canadianité », ne serait-ce que par la description des moeurs ou celle de l'espace où se déroulent les événements de la fiction. Le statut accordé à l'écrivain, au romancier surtout, souvent considéré comme un citoyen frivole ou inutile, l'opposition ombrageuse du clergé, censeur de la morale et de la foi, ne facilitent pas une accession rapide à l'autonomie littéraire. En 1904, un discours choc d'un professeur de littérature canadienne à l'Université Laval, l'abbé Camille Roy, sur la canadianisation de la littérature ouvre la voie à cette autonomie, c'est-à-dire à son détachement graduel de la tige française. Cet appel modéré engendre discussions et polémiques entre parisianistes et régionalistes, mais débouche heureusement sur des oeuvres de création autonomes et fortement différenciées, pendant que l'écrivain acquiert un statut plus honorable. C'est en 1874 que parut la première *Histoire de la littérature canadienne*, d'Edmond Lareau.

Le roman de cette époque s'exerce dans des domaines aussi variés que le roman de moeurs, le roman d'aventures, le roman historique et le « roman de la terre », roman à thèse qui prône la survie économique et sociale du groupe francophone par la possession et la culture du sol. Alors que l'industrialisation — et, par voie de conséquence, l'urbanisation — amorcée dans les dernières décennies du XIX[e] siècle

s'accélère avec les deux Grandes Guerres (1914-1918 et 1939-1945), les tenants de l'idéologie officielle lui résistent et s'entêtent dans un conservatisme rétrograde. Cependant, le mouvement irréversible engendré par la Deuxième Guerre mondiale réussit à atteindre et à secouer les couches les plus conservatrices du Québec. Peu à peu, les Canadiens français émergent d'une opaque zone d'ombre — qu'on a appelée « la grande noirceur » — pour accéder à une transformation en profondeur, la « Révolution tranquille ». Si l'on associe cette révolution à l'influence graduellement limitée du clergé et à l'intervention plus opportune des hommes politiques, c'est que la littérature canadienne-française — désormais nommée québécoise — en reproduit les traits principaux, miroir fidèle d'une société entrée, comme tant d'autres à cette époque de 1960, dans une prise de conscience résultant d'une crise d'identité et débouchant la plupart du temps sur la contestation et la revendication. Que l'ardeur des contestataires, qui s'appellent *Cité libre*, *Liberté*, *Parti pris*, les fasse verser quelquefois dans l'iconoclasme ne diminue guère la qualité et la valeur de la transformation qui s'opère. Tout au plus pouvons-nous regretter leurs excès, qu'une attitude plus lucide permet de corriger par la suite.

Le roman de l'époque 1939-1960 mérite bien l'étiquette de « roman d'observation intérieure » ou de « l'âge de l'interrogation » qu'on lui a attribuée. Tout en s'interrogeant sur son milieu de vie, la ville, le Québécois manifeste son angoisse devant la condition de l'Homme du XX[e] siècle au sortir de la guerre, de ses nouvelles conditions d'existence, plus spécialement de celles de l'*Homo quebecensis* pas encore maître chez lui. Après la mort du premier ministre dictatorial Maurice Duplessis en 1959, le Québec secoue ses chaînes, et l'écrivain, détenteur privilégié du pouvoir de la Parole, écrit une « littérature en ébullition », selon l'expression très juste du critique et romancier Gérard Bessette. Aussi, le roman de 1960 à 1970 peut-il être dénommé celui de la « Révolution tranquille », ou roman de la contestation. La crise d'identité ayant abouti à une prise de conscience non équivoque, les Québécois se tournent résolument vers une affirmation la plupart du temps sereine de leurs problèmes et questionnements fondamentaux, qu'ils soient d'ordre politique, économique, linguistique, social . . . Cette époque que nous vivons depuis 1970, nous pouvons l'appeler celle de l'affirmation. Curieusement, elle nous ramène aux efforts tentés dès les débuts du siècle pour assurer l'autonomie de la littérature canadienne, mais dans un sens — il faut l'admettre — nettement plus large et d'une portée moins limitée, favorisant un dialogue ouvert avec les autres littératures, en particulier avec la littérature française, et confirmant par là son autonomie de fait.

Nous allons donc nous pencher sur cette période du roman québécois des douze dernières années, intéressante au plus haut point parce que proche de nos préoccupations actuelles, mais aussi et surtout parce que, non encore classée ni étiquetée, toujours en mouvement, elle éveille notre perspicacité.

Absence de concertation

Pendant l'époque dite de la « Révolution tranquille », on a pu croire à une certaine concertation de l'idéologie québécoise, qui s'est manifestée par une contestation pacifique des valeurs traditionnelles véhiculées par l'autorité en place, en l'occurrence le clergé et les hommes politiques, et par le rejet inconditionnel des

interdits et des tabous dont on constatait soudain l'étroitesse ou la mesquinerie. Cette contestation a conféré un caractère évident d'unité à l'ensemble de la production romanesque de 1960 à 1970. Il a fallu la répression politique et militaire hors de proportion d'une poignée d'extrémistes, le Front de libération du Québec, en octobre 1970, pour marquer à la fois la fin de la « Révolution tranquille » et le pluralisme, sinon la dispersion, des tentatives d'affirmation des Québécois.

Désormais, rien ne semble plus concerté, comme dans la période précédente, où l'on pouvait se réclamer de *Cité libre*, de *Parti pris* ou de *Liberté*. Les deux premières revues disparues, *Liberté* oriente son effort de réflexion vers la création, en permettant à l'écrivain d'occuper la place qui lui revient dans l'évolution de la société, tandis que plusieurs autres revues, telles *Études françaises*, *Études littéraires*, *Voix et Images*, *Lettres québécoises*, *Livres et Auteurs québécois*, *Québec français*, *Jeu*, *Estuaire*, proposent des études poussées sur les écrivains et leurs oeuvres. En même temps paraissent des anthologies nouvelles sur la poésie, le roman, le théâtre, ou sur l'ensemble de la littérature québécoise, et un *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, dont trois des cinq tomes sont déjà parus. Ainsi se trouve confirmée, créée selon les autres, l'existence de la littérature québécoise. Malgré le règne en apparence anarchique de l'individualisme et l'absence d'*écoles*, se dégagent déjà de cette période un certain nombre de lignes de force, que nous nous efforcerons maintenant de grouper dans le classement le moins arbitraire possible.

Les problèmes d'une société dualiste

Nos aînés parmi les romanciers nous ont légué les problèmes auxquels ils étaient confrontés pendant la « Révolution tranquille », tel celui du déchirement d'une société dualiste tiraillée entre deux langues, l'anglais et le français, entre deux économies, celle des possédants, les Anglais, celle des dominés, les Québécois, entre deux pouvoirs politiques, le fédéral à Ottawa, contrôlé par les Anglais, et le provincial, jaloux de son autonomie et des prérogatives à lui conférées par l'Acte de l'Amérique du Nord britannique de 1867 (Constitution qu'Ottawa vient de rapatrier sans le consentement du Québec en 1982).

Ils n'ont pas cessé d'écrire — sauf exception — ces romanciers qui ont nom Jacques Godbout, André Langevin, Jacques Ferron, Réjean Ducharme, Roch Carrier. À côté de ces écrivains, qui prennent à leur compte les problèmes politiques et linguistiques de la collectivité québécoise, au moyen d'une rhétorique souvent ironique, d'autres, tels Yves Thériault, Claude Jasmin, Gérard Bessette, Anne Hébert, Jacques Poulin, Marie-Claire Blais, Louise Maheux-Forcier, Suzanne Paradis, Gilles Archambault, Victor-Lévy Beaulieu, s'attachent davantage aux questions purement sociales de la communauté ainsi qu'aux difficultés de vivre du Québécois, ou simplement à la quête fondamentale du bonheur.

De peur, toutefois, qu'un classement aussi systématique paraisse un peu réducteur, examinons concrètement l'oeuvre de quelques-uns de ces romanciers.

Jacques Godbout, avec une brillante lucidité doublée d'ironie, libère ses fantasmes d'écriture dans *D'amour, P.Q.* (1972), dénonce un projet d'enfouissement de déchets atomiques par les Américains dans une île du Saint-Laurent (*L'Isle au dragon*, 1976) en même temps qu'il s'attaque aux multinationales. En 1981, dans un

roman dont on a à juste titre souligné les prouesses de style, le feu d'artifice du discours, il expose avec humour et humeur le douloureux écartèlement des Québécois partagés entre deux « pays » (le Québec et le Canada) et deux langues (*Les Têtes à Papineau*). L'ensemble de son oeuvre contient un témoignage parfois virulent, souvent provocateur. André Langevin avait de son côté souligné l'« orphelinage » des Québécois partagés entre le passé et l'avenir, dans *L'Élan d'Amérique* (1972) et *Une chaîne dans le parc* (1974). Depuis 1970, Jacques Ferron peuple son oeuvre de mythes et de symboles qui traduisent l'aspiration des Québécois à la libération nationale (voir *L'Amélanchier* et *Le Salut de l'Irlande* (1970), *Les Roses sauvages* et *Les Confitures de coings* (1972), etc.). Parmi les derniers romans de Roch Carrier, *Il n'y a pas de pays sans grand-père* (1977) et *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles* (1981) rendent avec un accent nouveau les problèmes de libération politique et sociale du Québec, en faisant ressortir la force de la continuité et de l'héritage commun, en évoquant les chaînes religieuses et morales d'un peuple qui semblait voué pour toujours à l'obéissance et à la servitude.

À la recherche du mieux-vivre

Parents de ces préoccupations collectives, une dizaine d'autres romanciers s'attachent aux problèmes spécifiques des individus à la recherche d'un mieux-vivre. Anne Hébert puise ses données dans l'histoire du Québec lorsqu'elle écrit le superbe roman d'amour et de haine *Kamouraska* (1970) ou *Les Enfants du sabbat* (1975) dont les récits de sorcellerie et d'envoûtement annonçaient *Héloïse* (1980), aux frontières du fantastique. Son tout récent roman *Les Fous de Bassan* (1982), fascinant de poésie, pose encore le lancinant problème de la vie et de la mort. Quant à Marie-Claire Blais, dont l'oeuvre romanesque abondante (15 romans depuis 1959) a subi son évolution naturelle, elle met en scène des personnages révoltés contre leur condition, qui cherchent à se libérer d'une famille ou d'une société étouffantes, principalement par la rencontre charnelle. En 1965, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* avait présenté une image horriblement sombre de la société québécoise. *Le Sourd dans la ville* (1979) et *Visions d'Anna* (1982) manifestent la maturité d'un écrivain parvenu à la pleine possession d'un immense talent et montrent des personnages qui s'interrogent avec angoisse sur le bonheur. Louise Maheux-Forcier préfère décrire un univers raffiné où s'entrecroisent avec élégance des amours passionnées. Dans *Paroles et Musiques* (1973) et *Appassionata* (1978), elle consolide ses obsessions et livre ses plus belles pages sur le saphisme. On peut placer dans la même veine de la difficile quête du bonheur les huit romans, parfois hermétiques, de Suzanne Paradis, dont *Un portrait de Jeanne Joron* (1977) et *Miss Charlie* (1979) livrent un message souvent occulté par un discours envahissant.

Il faut réserver une place de choix à l'écrivain autodidacte prolifique Yves Thériault, dont l'oeuvre se partage en trois cycles : une trilogie esquimaude ou inuk, connue à partir d'*Agaguk* en 1957 ; un cycle amérindien, depuis *Ashini* (1960) jusqu'à *La Quête de l'Ourse* (1980) : un cycle « blanc », où sont traités les problèmes de diverses communautés blanches (*La Fille laide* (1950), *Aaron* (1954), *Les Temps du Carcajou* (1956), *Les Commettants de Caridad* (1961), *Moi, Pierre Huneau* (1976), etc. De cette production considérable se dégagent de puissantes lignes de force : les

personnages de Thériault sont déchirés entre la nature primitive et la civilisation du Blanc ; il existe un équilibre précaire entre la tendresse et la violence. Ses héros exercent volontiers une agressivité destructrice, une violence gratuite et parfois sadique, souvent rendues par une sexualité débordante.

Dans cette même tradition de sexualité débridée, de violence gratuite et de tendresse ambiguë se déroulent les deux superbes cycles romanesques de Victor-Lévy Beaulieu, *La Vraie Saga des Beauchemin* et *Les Voyageries*. Depuis 1968, vingt-cinq ouvrages, dont seize romans. Il faut lire *Race de monde* (réécrit en 1979), *Les Grands-pères* (réédité la même année), *Don Quichotte de la Démanche* (1974), savourer l'étonnant et épique *Monsieur Melville* (1978), inspiré de *Moby Dick*. Les romans de Beaulieu constituent une des plus animées et des plus vivantes fresques de l'univers québécois. Leur lecture n'est pas facile, mais leur souffle puissant et leur lyrisme intense transportent le lecteur vers les sommets de l'imaginaire.

Des romanciers discrets

Certes, à côté de ces écrivains grouillants et provocateurs, trouve-t-on des romanciers plus « discrets », tels Jacques Poulin qui, par exemple dans *Le Coeur de la baleine bleue* (1970) ou *Les Grandes Marées* (1978), poursuit avec ténacité une recherche tranquille de la tendresse, de la communication entre les êtres, au moyen d'une écriture souvent elliptique, en demi-teintes, mais extraordinairement chargée d'émotion. On pourrait mentionner dans le même ordre de la discrétion Gilles Archambault (*La Fleur aux dents* (1971), *Les Pins parasols* (1976), *Le Voyageur distrait* (1981)), qui a obtenu le prix David de la littérature québécoise en 1981. Quant à Gérard Bessette, un « aîné » d'abord occupé par des problèmes sociaux et s'exprimant au moyen d'une écriture traditionnelle, il s'est orienté, depuis *L'Incubation* (1965), vers la psychanalyse et même vers la psychocritique romanesque, par exemple avec *Les Anthropoïdes* (1977) et *Le Semestre* (1979).

La prise en charge de l'écriture

Il m'aurait fallu parler aussi d'Hubert Aquin, un écrivain racé dont les quatre romans (un seul après 1970 : *Neige noire*, en 1974), promenant le lecteur dans un univers ludique insolite, l'amènent à une réappropriation de l'écriture par la mystification. Justement touchons-nous là une attitude tout à fait nouvelle du romancier devant l'acte d'écrire, qui est à la fois prise en charge de l'écriture et affirmation par l'acte d'écrire. Le romancier prend conscience de son métier en l'exerçant et non pas en se livrant à quelque exercice abstrait sur le langage ou l'écriture. Le héros de *Prochain Épisode* d'Aquin (1965), enfermé dans l'aile psychiatrique d'une prison, ordonne toutes les ficelles de sa mécanique narrative et, ce faisant, explique le fonctionnement de son roman en le racontant. Dans *Salut Galarneau* ! (1967) de Godbout, même phénomène : le roman que nous lisons est bien constitué des deux cahiers dont François Galarneau explique la genèse et l'évolution. L'on pourrait multiplier les exemples chez Godbout en particulier, car ses trois derniers romans sont vécus en même temps qu'ils s'écrivent et exposent au grand jour leurs rouages les plus secrets. Même chose chez Victor-Lévy Beaulieu : dans *Don Quichotte de la*

Démanche, on assiste à un triple moment d'impuissance de son héros Abel Beauchemin, le romancier, qui bute soudain contre les mots, devenus récalcitrants, en même temps qu'il a une légère crise cardiaque et se rend compte que sa femme l'a quitté. Ce roman que nous lisons est le récit, en train de se dérouler et de s'écrire, de ce triple échec. Ces exemples suffisent pour démontrer que, désormais, le romancier aussi participe, dans son domaine, à l'affirmation collective des Québécois.

Nommer le territoire national

Pour compléter le tableau, il nous faudrait plonger dans l'univers multiple des romanciers de ce pays multiple, diversifié qu'est le Québec, dont ils présentent les innombrables facettes. C'est une véritable géographie littéraire qui se construit au fil des pages, où l'on ne se contente plus de situer l'action dans des lieux stéréotypés ou fictifs, mais où l'on *nomme* tous les lieux habités du territoire national. Comme l'affirme le professeur André Gaulin dans le numéro 3, septembre 1980, de *Französisch heute* : « Toute la littérature québécoise témoigne de cette dépossession charnelle d'un peuple envers son territoire et de l'homme québécois envers son corps » (p. 175). Dorénavant, le Québec reprend possession de son pays et de son corps de toutes les manières, entre autres par l'écriture de ses romanciers.

La relève

Au début de cet exposé, je prétendais sans doute démontrer l'existence de deux groupes différents de romanciers depuis 1970. Or la lecture des romans des dernières années manifeste, à la vérité, peu de différences fondamentales dans les problèmes abordés, qu'ils soient individuels ou collectifs, dans la nomination d'un pays reconquis, dans la prise de conscience de l'écriture par l'écrivain, ou dans le tracé d'une géographie littéraire concrète et vivante. S'il existe des différences ou même des divergences, elles se situent surtout au niveau d'une expression qui nous semble encore plus directe, plus provocatrice qu'auparavant, parce que sans doute plus actuelle. Les aînés parmi nos romanciers n'ont pas abdiqué, pour la plupart. Au contraire, ils ont pris en main, au même titre que les romanciers de la relève, l'affirmation nationale du peuple québécois, dans tous les domaines de sa vie quotidienne. Ou, peut-être, les jeunes romanciers ont-ils suivi les avenues tracées par leurs prédécesseurs ? C'est moins sûr . . . vu le souci constant d'autonomie et de liberté de la jeunesse.

D'ailleurs, qu'est-ce que douze années dans une littérature romanesque, même toute jeune comme le roman québécois qui n'a pas encore atteint cent cinquante ans ? L'âge moyen de nos romanciers s'établissait récemment encore à quarante-cinq ans, compte tenu des aînés tels Yves Thériault (1915), Anne Hébert (1916), Gérard Bessette (1920), Jacques Ferron (1921), André Langevin (1927). Pour faire bonne mesure et accorder un traitement équitable aux romanciers de la relève, citons, sans tomber dans une énumération exagérément longue, Yves Beauchemin avec *L'Enfirouapé* (1974), roman socio-politique, et le roman d'aventures baroques *Le Matou* (1981), devenu un succès de librairie. Cet écrivain traduit bien la double orientation des romans de la dernière décennie : les problèmes de la collectivité québécoise et les

préoccupations de l'individu. Dans la première catégorie pourrait se placer Louis Caron, au talent incomparable de conteur, qui se penche sur diverses manifestations de l'épopée du Québec, qu'il s'agisse d'une histoire de déserteurs (*L'Emmitouflé*, 1977), d'un événement local comme l'éboulis dramatique survenu dans la petite ville de Nicolet en 1955 (*Le Bonhomme Sept-heures*, 1978) ou de l'insurrection ratée de 1837-1838 (*Le Canard de bois*, 1981). Parmi ceux de la deuxième catégorie nommons Michel Tremblay, avantageusement connu comme dramaturge, dont la série des *Chroniques du mont Royal* remporte un succès populaire certain avec *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980) et *La Duchesse et le Roturier* (1982). Citons aussi Jean-Yves Soucy qui, après des débuts littéraires remarqués avec *Un dieu chasseur* (1976), roman agité par les forces vives de la nature, publie en 1980 *Les Chevaliers de la nuit*, qui analysent avec beaucoup de justesse les fantasmes de l'enfance et de l'adolescence. De même Gabrielle Poulin explore l'inquiétude humaine dans *Cogne la caboche* (1979) et *Un cri trop grand* (1980), comme de nombreux autres écrivains féminins : Geneviève Amyot (*L'Absent aigu*, 1976), Madeleine Ouellette-Michalska (*La Femme de sable*, 1979), Françoise Dumoulin Tessier (*Le Salon vert*, 1980) ... Mais nous voici engagés dans une énumération que je voulais éviter ! Pourtant que de noms injustement oubliés ! Nous devrions néanmoins nous arrêter au concours destiné à promouvoir la relève du roman québécois et sanctionné par le prix Robert-Cliche, même si ses lauréats ont peu produit. Il s'agit de Gaétan Brulotte (*L'Emprise*, 1979), Madeleine Monette (*Le Double Suspect*, 1980), Robert Lalonde (*La Belle Épouvante*, 1981) — qui vient de publier au Seuil un deuxième roman, *Le Dernier été des Indiens* (1982) — et Chrystine Brouillet (*Chère voisine*, 1982). Un certain recul nous permettra de mieux juger si ces romanciers ont tenu les promesses décelées par le jury.

Enfin, mentionnons pour terminer quelques écrivains qui tentent de nouvelles expériences d'écriture, comme le talentueux Gilbert La Rocque dans *Après la boue* (1972), *Serge d'entre les morts* (1976) et *les Masques* (1980) : Jacques Garneau qui, de *Mémoire de l'oeil* (1972) aux *Difficiles lettres d'amour* (1979), nous entraîne dans une essentielle exploration intérieure au moyen d'une écriture exigeante, comme Yvon Rivard, avec *Mort et Naissance de Christophe Ulric* (1976) et *L'Ombre et le Double* (1979) ; Denys Chabot, avec *L'Eldorado dans les glaces* (1976) et *La Province lunaire* (1982), qui aborde le fantastique au moyen d'une écriture respectant fidèlement les canons du baroque. Ces écrivains rivalisent fort bien avec leurs devanciers et contemporains Gérard Bessette, Marie-Claire Blais, Claude Jasmin, Suzanne Paradis et Victor-Lévy Beaulieu, et manifestent avec autant sinon plus de fermeté, par le caractère ludique de leur écriture, le grand jeu de l'aventure québécoise.

On aura noté qu'en une génération les romanciers du Québec ont, comme leurs compatriotes, et à d'autres plans, traversé des crises sérieuses qui les menaçaient, avec une assurance et un métier qui établissent dorénavant, hors de tout doute, la vigueur du genre romanesque au Québec. Le roman est devenu très florissant et il contribue à accorder à la littérature québécoise une voix singulièrement puissante et une autonomie indiscutable parmi les littératures de langue française.

Trouver une langue ?

Noël AUDET

Faut-il écrire en sabir, en joual, en québécois, en français international, en zoulou, ou ne pas écrire du tout, si l'on n'arrive pas à se trouver une langue ? Telle semble être la fausse question, la torture que s'impose le romancier québécois en attaquant sa page blanche.

Or je crois que c'est une mauvaise façon de poser le problème, c'est-à-dire que la question est mal formulée sans doute parce que tout le débat sur la langue du Québec a souvent oscillé entre deux pôles alternatifs, le français international contre le joual et inversement, comme s'il n'existait aucune position intermédiaire, aucune langue possible en dehors de ces deux modèles. Opération dualiste découpant la réalité entre Dire et Ne pas dire, chaque terme changeant d'ailleurs de camp au gré du balancier idéologique.

Que même des linguistes s'y embourbent encore, en déclarant que le québécois est une langue autre que le français, demeure un fait des plus étonnants.

Comment nier en effet aujourd'hui que la langue commune des Québécois, langue écrite et parlée, soit le français ? (Tous ceux qui s'expriment dans ce congrès peuvent-ils prétendre utiliser une autre langue ?) Comment continuerait-on d'affirmer, sans faire rire, que le joual est la langue nationale des Québécois, alors qu'il n'est que la langue parlée (tronc principal : le français, enté de régionalismes et d'anglicismes) dans l'est de Montréal, comme il y a une pratique régionale de la langue française en Gaspésie, à Québec, au Saguenay, etc.

« Écrire en quoi ? » se demande le romancier sérieux qui risque de voir dans cet éclatement linguistique de bons motifs pour en faire un plat et donner sa langue au chat. Doit-il choisir l'une ou l'autre (l'une excluant l'autre) de ces pratiques linguistiques sous peine d'être contraint à la stérilité d'une langue d'emprunt, louée (*rent*) pour les besoins de la cause ?

Je vais tenter de dire brièvement pourquoi cette angoisse ne me paraît pas fondée. La langue du Québec, pour rappeler une vieille idée neuve, c'est le français, c'est-à-dire l'ensemble du système (lexique, phonologie, syntaxe) qui permet à deux Québécois de régions éloignées de se comprendre quand ils parlent, et le même système qui permet à un Québécois et à un Français de se comprendre — je veux dire bien sûr d'entendre ce que l'autre dit quand l'accent n'altère pas le système phonologique au point de le rendre méconnaissable à l'oreille de l'autre. Mais la langue du romancier, c'est tout cela et autre chose, et non pas l'une ou l'autre de ces manifestations linguistiques.

Dans la mesure où le romancier **représente** des personnages, des milieux, des groupes, il devra passer par des langues et non plus nécessairement une seule langue homogène, arbitrairement appauvrie, épurée, et ne représentant plus personne. Il aura aussi affaire, le cas échéant, au français de Radio-Canada parce que ce qui l'intéresse au premier chef c'est la marque linguistique (c'est ça aussi avoir de l'oreille) et non le plaidoyer politique en faveur de l'uniformisation à venir. Il aura affaire au joual pour dire ce que ça dit quand ça le dit ; au langage du spécialiste (médecin, informaticien, homme d'affaires) si cet oiseau rare vient à traverser son texte ; il représentera la langue gaspésienne, celle de l'est de Montréal, celle des universitaires ou des épiciers — il suffit de quelques marques et non d'une reproduction réaliste systématique, comme ont tendance à le croire certains inconditionnels du niveau populaire de la langue — quand ces milieux, ces régions ou ces professions seront convoqués par son texte. Il s'agit donc avant tout de mettre en scène un ensemble de réalités culturelles portées et figurées par le langage, bien avant de décréter le rejet de telle pratique au nom d'une pureté radio-canadienne ou joualesque (euphémisme : chevaleresque).

Selon Mikhaïl Bakhtine, il y a dialogue constant entre les langues d'une même culture, à l'intérieur des frontières nationales, et l'on ne voit pas pourquoi le Québec échapperait à la règle universelle. Par dialogue des langues il faut surtout entendre échange entre les niveaux de langue, du populaire au recherché, les langages spécialisés en interaction avec la langue, les langues régionales et la langue commune . . . Il écrit, dans *Esthétique et théorie du roman*, p. 183 :

> « Le roman, c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux et, surtout sociaux, susceptibles de devenir aussi bien « langages de la vérité » que langages relatifs, objectaux, limités : ceux des groupes sociaux, des professions, des usages courants. Le roman présuppose la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n'a plus de place fixe . . . »

Voilà le centre vital d'une langue : au carrefour de tous ses parlers. Or si j'applique cette théorie du roman au roman québécois, il me semble que je vois sous un nouvel éclairage nos problèmes de romancier. Pendant qu'il cherchait un paradigme linguistique exemplaire, les langues du Québec et ce qu'elles ont à dire de ceux qui les parlent échappaient au romancier.

Dans ce sens, les langues d'une collectivité sont comme un orchestre sous le doigt du romancier, orchestre dont il faut savoir harmoniser les voix selon ce que l'on veut dire. On pourrait par exemple reprocher à l'un de n'utiliser toujours qu'une seule et même trompette plutôt qu'un ensemble vocal, ce qui ferait ressortir d'autres harmoniques dans sa voix. Mais je suis injuste, si l'on songe à Michel Tremblay. Pour filer la métaphore musicale, je dirais que les romans de Tremblay sont des sonates à deux voix, le français du narrateur et le joual des personnages, à tel point qu'il met leur discours entre guillemets, mais pas le sien :

> « Môman a dit qu'est-tait tellement énarvée qu'a'l'a oublié de me raccommoder mes bas longs . . . Mais laissez faire les bas . . . Çà paraît-tu ben gros ? » Thérèse et Pierrette contemplèrent un long moment la fine ligne de chair rose qui barrait verticalement la lèvre supérieure de Simone, trop visible à leur goût mais tellement moins laide que l'affreux bec-de-lièvre dont avait toujours été affligée leur amie. »
>
> (*Thérèse et Pierrette* . . . , p. 15)

Ici, les deux voix sont visibles et audibles, mais je me demande pourquoi deux voix seulement ? Et : à quand la symphonie ?

Toutefois, et j'insiste, cette symphonie n'est possible qu'à une condition, à savoir qu'il n'y ait pas confusion entre les voix, autrement dit que tous les langages ne se présentent pas n'importe comment, sans principe organisateur. Considérant en outre qu'un langage n'est significatif que par sa différence par rapport à l'autre, on en arrive vite à une exigence fondamentale du roman d'ici ou d'ailleurs, soit que la langue de la narration (celle du narrateur) se démarque nettement des autres, qu'elle serve de repère ou de miroir comparatif à toutes les autres, qu'elle soit comprise le plus universellement possible. En un mot, que la langue du narrateur soit le français « international », ce qui n'empêche pas la couleur locale ni quelque forme que l'on voudra d'investissement personnel. N'est-ce pas ainsi que ça se passe généralement chez Anne Hébert, Gérard Bessette, Marie-Claire Blais . . . et . . . À moins que la narratrice ne s'appelle Bérénice Einberg, bien sûr. Il y a des exceptions qui parlent autrement, qui supposent une autre organisation du texte, où le français est récupéré par-dessous la manche.

Pourquoi le français international, à tout prix ? dira-t-on encore. Pourquoi ne peut-on pas envisager un roman dont la narration s'écrirait en joual et où les guillemets seraient réservés aux discours français ou parisiens, modulation efficace pour les régionaliser ? Théoriquement la chose serait pensable, mais si elle me semble carrément impossible, c'est peut-être tout simplement parce que le Québec n'a pas une force démographique, ni une reconnaissance internationale suffisante de sa culture et de sa langue pour imposer cette pratique inverse. Et ce n'est pas pour demain, à moins de se prendre pour la grenouille de La Fontaine. De plus, un tel choix supposerait, contrairement à ce qui se passe dans la réalité linguistique, que le joual ou n'importe quelle autre langue régionale est la langue nationale commune à tous les Québécois. Étrange chauvinisme linguistique ! Et il serait plus que temps d'en finir avec ce mythe.

La position du jeune romancier qui nous dit : « Je suis Québécois, j'ai le droit d'écrire dans ma langue », me paraît davantage servir à masquer une ignorance que découler du libre exercice d'un droit. Sauf lorsqu'un narrateur imite la langue de son personnage, ce qui se sent très bien et peut se justifier, car c'est une façon indirecte de lui donner la parole. Sauf en ces occasions, chaque régionalisme utilisé dans la phrase même où l'on brandit des imparfaits du subjonctif détonne et apparaît comme une drôlerie sinon comme une faute de goût. Et je dirais en résumé : utilisons nos parlers comme une richesse et non comme le signal d'une indigence linguistique que l'on essaie de faire passer pour un droit sacré.

Or je crois que ce qui a empêché les auteurs québécois d'entendre la polyphonie linguistique d'ici, c'est l'incertitude dans laquelle se trouve notre langue. L'éternel

débat sur sa nature, sa qualité, le mythe de sa pureté, sans négliger bien sûr l'élément le plus menaçant : la poussée omniprésente de la langue anglaise . . .

Resituée dans la perspective historique québécoise, chez nous qui passons la moitié de notre vie à réapprendre notre langue, je ne suis donc pas certain que la théorie de Bakhtine soit praticable. Comment, en effet, entendre déjà le plurilinguisme social quand on court après sa langue, quand la norme même tremble et se brouille ? Comment entendre le « langage surpeuplé » des intentions de l'autre Québécois, quand la langue entière bruit des intentions de l'autre langue (américaine) ?

Je ferais malgré tout le pari que l'écriture québécoise en sera là, très bientôt, qu'elle ne se contentera plus des Babel, ni de la petite voix édifiante qui se penche avec pitié ou complaisance — ce qui revient au même — sur la voix graveleuse qui parle toujours de sa poule ou de son *beu* :

Devant une salade, le « paysan des villes aux souliers vernis et à la langue crue » (p. 20) dit :

> « C'est plein d'harbes, tes affaires ! Pour qui c'est que tu me prends ? — Un joual, un bon gros joual ! »
>
> (H. Ouvrard, *La Noyante*, p. 18.)

Je ne parle pas des romans à une seule voix, écrit dans une langue neutre, aplatie, rendue abstraite, qui n'est parlée par personne et ne peut donc rien représenter, même pas les rêves du moi freudien qui se cherche . . . et se cherche forcément et férocement une langue.

Je terminerai sur ce mot : le drame du roman québécois, s'il en est un, serait plutôt à chercher du côté de la confusion des langues et des langages, ou du côté de la réduction de la langue à un modèle abstrait. J'ai essayé de montrer qu'il n'y a certes pas à trouver **une** langue qui soit la seule voix autorisée pour parler et faire parler le Québec ou n'importe quoi.

L'espace romanesque : un territoire à défendre

Gabrielle POULIN

Parmi les questions qui ont été proposées à l'examen des participants à cette table ronde, il en est une qui, dans sa formulation même, illustre parfaitement l'ambiguïté des rapports qu'un grand nombre de lecteurs entretiennent avec la littérature en général, mais surtout avec le roman d'aujourd'hui. Cette question semble s'être glissée parmi les autres, un peu subrepticement, comme le chat dans le sac. Aussi toutes les autres questions qui l'entourent et l'enveloppent subissent-elles ses assauts et ses contrecoups. Oui, on dirait que la sournoise montre le bout de l'oreille et ses griffes en même temps qu'elle fait le gros dos et patte de velours partout. C'est une question-attrape ou plutôt une question-sondage comme seule peut en concevoir ou en inspirer une société vouée corps et âme au Profit, à ses pompes publicitaires et à ses oeuvres de consommation. Elle se lit comme suit : « La production romanesque québécoise s'oriente-t-elle vers l'universalité ? » Une question très noble, voire emballante, à première vue. Ne suggère-t-elle pas que le temps est venu d'abattre les barrières du régionalisme et de tous les particularismes linguistiques et sociaux qui auraient pu contribuer à faire de la littérature romanesque québécoise un ghetto ? En réalité, une question bâtarde dont le vocabulaire appartient à deux registres différents. Le mot **production** évoque, en effet, le monde tyrannique de l'industrie, le jeu aux règles strictes de l'offre et de la demande, les lois impitoyables de la concurrence. Dans ce contexte, le mot **universalité** détonne : c'est le moins qu'on puisse dire. Le monde des affaires s'intéresse aussi peu que possible à l'abstraction. L'universalisme, voilà ce qui préoccupe par-dessus tout les compagnies d'exportation qui cherchent à créer autour de leurs produits le consentement universel des consommateurs et des marchés internationaux.

Mettre un produit de consommation sur le marché est une activité dont seule une commercialisation ingénieuse et agressive peut assurer le succès. Éditer un roman, en faire la publicité, le distribuer, le vendre, l'exporter : ces activités n'ont finalement rien à voir avec l'acte créateur. Quand il accepte, mobilisé par son éditeur, de participer à la campagne publicitaire qui doit préparer le succès de cette vaste opération et assurer à tous ceux qui vivent de l'industrie du livre une marge de profit confortable, le romancier travaille à la promotion d'un produit. Il est engagé dans la course au succès commercial. Son roman accède-t-il pour autant à **l'universalité** ? À la notoriété plutôt. Une notoriété bien fragile que le despotisme des modes se charge de prolonger ou d'abattre à la prochaine saison. Quant au romancier, s'il veut continuer à écrire, il devra, à tout prix, se dégager de la machine et de ses engrenages,

faire taire les voix et les bruits qui l'entourent : sous l'amas des honneurs, des prix et des louanges qui ont fondu sur lui, ou sous le poids du silence qui a entouré la parution de son livre, il essaiera de retrouver la page blanche et, s'étant dépouillé de tous ses masques, il osera pencher sur elle le visage aux traits encore bien flous et toujours vacillants de sa liberté.

L'espace que le romancier choisit d'explorer ne saurait être soumis ni à une loi extérieure, ni à un impératif social ou économique. Au début de son dernier roman, *Les Fous de Bassan*, Anne Hébert a cru bon de mettre son lecteur en garde contre l'illusion qui l'entraînerait à vouloir assigner des frontières à l'espace et au temps romanesques :

> « Tous mes souvenirs de rive sud et de rive nord du Saint-Laurent, ceux du golfe et des îles ont été fondus et livrés à l'imaginaire, pour ne faire qu'une seule terre, appelée Griffin Creek, située entre cap Sec et cap Sauvagine. Espace romanesque où se déroule une histoire sans aucun rapport avec aucun fait réel ayant pu survenir, entre Québec et l'océan Atlantique[1] ».

Cet avertissement, chaque romancier éprouve plus ou moins le besoin de le formuler, comme s'il craignait toujours justement qu'on se méprenne sur le sens et la portée de sa démarche. N'est-ce pas au fond, dans des termes plus conventionnels, la même mise en garde qu'on retrouve dans le fameux : « Toute ressemblance avec des noms ou des personnages réels est le fruit du hasard et pure coïncidence » ? L'aventure que le romancier poursuit, quand il écrit, est sans commune mesure avec les déterminismes et les obligations sociales auxquels il est bien forcé de se soumettre dans ses rapports avec l'univers et avec la société.

L'homme ou la femme qui écrivent un roman oublient les contraintes de la mode, le goût des lecteurs et, éventuellement, les suggestions intéressées d'un éditeur ; ils en viennent même à oublier le succès ou l'échec de leur roman précédent. Il ne saurait exister ni code, ni recette, ni modèle pour le romancier qui cherche à exprimer l'univers toujours en gestation de sa liberté. D'ailleurs, à peine a-t-il écrit la première phrase de son roman, qu'il se sent délié par elle des dernières contraintes et délesté des ambitions qu'il a pu nourrir dans une vie antérieure. Bien plus, le projet qu'il avait formé, les plans qu'il avait élaborés, les personnages dont il avait cru entrevoir le destin, cette première phrase n'en tient aucun compte. Elle est le commencement absolu. « La barre étale de la mer, blanche, à perte de vue, sur le ciel gris, la masse noire des arbres, en ligne parallèle derrière nous[2] », tel est l'incipit des *Fous de Bassan*. La côte est étroite où va se dérouler l'action comme la page blanche sur laquelle la main, prise de vertige, hésite et tremble. Mais d'un côté, il y a la mer ; de l'autre, la forêt. La terre séparée d'avec les eaux. La création est commencée. Il ne reste plus au romancier qu'à coller son oreille sur son propre cœur pour entendre les battements de cet univers-là. Bientôt des ombres prennent forme devant ses yeux, sur sa page. Il ne sait plus si elles suivent sa main, si elles la précèdent ou si elles la fuient. Il se sent étrangement libre et contraint en même temps. Il écrit, écrit, écrit. Ses désirs, sa violence et ses passions ne lui appartiennent plus. Ses images et ses mots

1. Anne HÉBERT, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.
2. *Ibid.*, p. 13.

non plus. Lui ont-ils jamais appartenu ? Voici qu'ils ont des visages vivants. Ce sont des hommes, des femmes et des enfants qui se plaignent, rient, dansent, crient, pleurent et se mettent en colère. Ils inventent leur propre langage et la musique de leurs chants. Ils se cherchent et se fuient. Ils s'aiment ; ils se haïssent. Ils ont des désirs plus grands que leur propre coeur. Ils se fabriquent des dieux qu'ils adorent et maudissent. Ils sont habités par des songes. Leur enfance les poursuit de ses images. Ils s'inventent des contes pour s'endormir. Ils sont seuls parce qu'ils vont mourir tout à l'heure. Bientôt, il n'y aura plus que « la paix du monde sur la mer, son clapotis léger contre la barque, la lune blanche[3] », écrit Anne Hébert à la dernière page des *Fous de Bassan*. Le romancier est seul au bord de cette paix fragile. Le roman s'achève. Ce roman. Maintenant d'autres vont se charger d'en faire un livre qui ira grossir la production romanesque annuelle. Et le malentendu de recommencer. Ce livre se vendra ou ne se vendra pas aux quatre coins de la ville, aux quatre bouts du pays. Ce produit, se demande l'éditeur, est-il exportable ? La grande machine de la publicité se met en marche. Le livre doit pénétrer tous les marchés. C'est la seule universalité qui compte. L'argent n'a pas de patrie. La production romanesque québécoise, grâce à quelques produits rentables, commence à déborder ses frontières.

Le roman d'ici a-t-il accédé pour autant à l'universalité ? La diffusion d'une littérature est une chose ; sa substance en est une autre. Depuis que des romanciers et des poètes écrivent au Québec, il y a toujours eu des oeuvres qui ont rejoint et touché profondément quelques hommes et quelques femmes autour d'elles. De temps en temps, pour ne citer qu'un exemple, il arrive encore qu'un lecteur, par hasard, découvre un tout petit roman demeuré aussi obscur que son auteur : *Laure Clouet*[4] d'Adrienne Choquette. Laure Clouet revit pour un soir. Elle recommence silencieusement, avec ténacité, la quête trop sage et trop folle de sa liberté. Le roman d'Adrienne Choquette n'a jamais été traduit. Il n'est jamais sorti — il ne sortira peut-être jamais — des limites qui ont elles-mêmes contenu la douce révolte d'une héroïne de Québec. Mais, à l'instar de Laure Clouet partout dans le monde, des hommes et des femmes parviennent, depuis toujours, à écarter du centre de leur âme les obstacles insurmontables que les pouvoirs, de quelque ordre qu'ils soient, dressent contre leur envie d'être libres, de vivre et de durer. Leur voix s'élève dans l'ombre, presque inaudible. C'est cette voix que les romanciers écoutent quand ils poursuivent à tâtons, sur la page trop blanche, les ombres qui précèdent leur main ou celles qui la suivent. Ces ombres, ils le savent, sont vivantes et innombrables. Aussi longtemps qu'ils pourront écrire, ces romanciers continueront d'explorer l'espace blanc dans lequel ils ont l'impression parfois d'apercevoir le visage fugitif de la liberté. Contre tout envahisseur, ils sont prêts à défendre avec passion le territoire illimité de leur quête.

Et tout le reste est . . . production romanesque.

---

3. *Ibid.*, p. 249.

4. Adrienne CHOQUETTE, *Laure Clouet*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1961, 137 p.

ATELIER 9

Les téléromans au Québec

Conférencier : Viateur BEAUPRÉ, Cégep de Sept-Îles

Animatrice : Suzanne ALLAIRE-POIRIER, D.B.C., Université Laval

Les cotes d'écoute des téléromans donnent une idée de la faveur que le public leur accorde. Où donc résident ces capacités de déclencher la complaisance de millions de téléspectateurs ? Comment peut-on oser dénigrer ces sommets sociaux de l'écoute ? Cela ne peut exister que chez qui a la capacité de critiquer à la fois l'image, le son, le langage et l'amalgame de tout le produit mis en cannettes. Voilà le menu de M. Viateur Beaupré. D'autres témoignages pourraient le contredire sans nul doute mais celui-là, dans sa verdeur, n'ébranlera pas, à coup sûr, les fanatiques du petit écran !

Les téléromans au Québec

Viateur BEAUPRÉ

— Qu'est-ce que tu veux faire quand tu seras grand ?
— M'occuper des animaux.
— Pourquoi ?
— Parce qu'ils sont vivants.
— Mais les hommes aussi sont vivants !
— Oui ; mais ils parlent . . .

Cette réplique astucieuse d'un petit garçon déluré traduit assez bien ma réaction face aux téléromans québécois. Je les trouverais supportables, peut-être, s'ils ne parlaient pas. Mais vous savez qu'ils sont bavards, très bavards ; et ce qu'ils ont à dire est si peu important qu'on peut à tout bout de champ leur couper le sifflet par un message publicitaire infantile qui laissera intact le déroulement insipide de leurs intrigues et de leurs dialogues.

Quand une conversation est creuse, il est assez impertinent de se demander à quel niveau de langue elle se situe. Des niaiseries délivrées en joual ou en français international restent fondamentalement niaises. Si on me dit : « Le champagne *canadian* dégage un arôme aussi envoûtant que le multiculturalisme oecuménique d'un océan à l'autre », ce langage élégant et pédant est creux, parce qu'il ne décrit pas la réalité ; pour bien parler de la réalité du *Canadian* champagne, il faudrait un langage cru, vert, à saveur injurieuse, dans le genre de celui-ci : « Ce maudit champagne *canadian* d'icitte, c'est de la pisse de jument ». L'important, ce n'est donc pas le niveau de langue : l'important, c'est le goût de ce sacré champagne. Les agriculteurs québécois, il y a quelques années, ont vidé un réservoir de jus empesté sur le gazon d'un honorable représentant du peuple ; les journalistes distingués ont baptisé ce jus en termes presque idylliques et bucoliques : d'après eux, ce jus empesté, c'était du purin de porc. Les agriculteurs, aussi distingués mais plus racés, appelaient ça tout bonnement de la pisse de cochon.

En voilà assez sur la qualité de la langue des téléromans. J'évalue cette langue comme j'évalue l'arme du crime dans les films policiers québécois : avez-vous déjà vu un film québécois où le criminel n'avait pas l'air idiot avec son revolver ? Ces films vous font nager en pleine invraisemblance criminelle, comme si vous découvriez, quelque part près de Mont-Laurier, un canard jaune de plastique Zeller en train de couver les oeufs frais des sarcelles de la rivière Mingan. Écoutez comment parlent les personnages de nos téléromans, surtout les enfants, et si vous avez quelque aptitude pour le tir, dites-moi si vous n'avez pas la tentation impérieuse de sortir votre

fusil à deux coups de calibre 12. Autrement dit, avant de se demander si une langue est bonne ou mauvaise, il faut d'abord se demander si elle transmet un message intelligent ou insipide et creux.

On demande aux téléromans de jouer le même rôle que Coke numéro uno, que les super couches Pampers, et que le duvet soyeux de Delsey et de Cottonelle. Ce n'est évidemment pas sans conséquences pour la langue. La langue des téléromans est insipide, artificielle et banale, parce que leur contenu est insipide, artificiel et banal. Je m'explique.

La plupart des téléromans veulent nous présenter la vie quotidienne telle quelle ; même quand ils vous proposent des hystériques de gros calibre comme ceux du clan Beaulieu. Ils ont la prétention de coller à la vie, avec leurs naissances, leurs mariages, leurs funérailles et leurs petits drames intermédiaires. La bonne vieille salade quotidienne des journaux à potins et des petits romans d'amour à 25 cents. Et comme par enchantement, toute cette prétendue réalité devient fausse. Fausse comme la psychologie du cher oncle Bill ou de Tarzan ; fausse comme le fameux cinéma-vérité qui avait la prétention d'enregistrer la vie toute nue, toute crue ; fausse comme les personnages du roman *Kamouraska* s'ils étaient évalués par l'économiste Bourassa, au lieu d'être analysés et vécus en profondeur par Anne Hébert. La vie quotidienne n'est pas fatalement superficielle et banale : ce sont les apparences qui sont superficielles et banales ; malheureusement, l'instinct profond du téléroman, c'est de s'en tenir au niveau des apparences ; il nous abreuve d'apparences, et veut nous faire croire que « c'est ainsi que les hommes vivent ». Je me ferai peut-être mieux comprendre en disant que l'homme, la femme et les enfants québécois de nos téléromans ressemblent aux hommes, femmes et enfants d'ici à peu près comme les joueurs de « nos » Expos, de « nos » Concordes et de « notre » Manic ressemblent aux Québécois d'icitte et d'astheure. Jean Drapeau se reconnaît peut-être dans les Expos des autres ; mais si les Expos sont québécois, moi je suis à la fois kangourou, Shakespeare et Mozart. Qu'en pensez-vous ?

Permettez-moi ici un parallèle entre les téléromans, qu'on nous présente comme d'authentiques échantillons de la vie québécoise, et les concerts qu'on nous présente parfois à Radio-Canada ou ailleurs. Voyez Radio-Canada nous offrant une symphonie. Bon, enfin, autre chose que du sport ou des messages publicitaires : on va écouter de la musique ! Détrompez-vous : tout au long de l'émission, on va s'ingénier à vous faire oublier que vous écoutez de la musique. Les caméramen sont de fins spécialistes de la diversion : ils vous montreront vingt fois comment le pianiste utilise ses doigts pour faire de la musique ; ils vous montreront aussi plusieurs fois ses pieds, c'est important ; l'oeil de la caméra et le vôtre voyageront à l'intérieur du piano pour voir comment les petits marteaux frappent les cordes, car si le marteau ne frappait pas les cordes, il n'y aurait pas de musique, n'est-ce pas ? Après quoi, le caméraman vous invitera à la contemplation des archets des violonistes : quelle danse, ou langoureuse ou frénétique, mais toujours passionnée et toujours gracieuse ! Puis il prendra plaisir à vous convaincre, par un gros plan, qu'il faut souffler très fort dans l'énorme tuba pour qu'il en sorte quelque chose. Tous les instruments auront ainsi droit à une remarque émue ou amusée de la part du virtuose de la caméra. Si l'oeuvre musicale dure un peu trop longtemps à son goût, le caméraman tuera le temps, et la musique, en vous

décrivant l'architecture, les peintures, les boiseries de la salle de concert ; il aura aussi tout le temps nécessaire pour vous montrer les réactions de l'auditoire, et cherchera à repérer parmi les spectateurs les plus photogéniques, ceux qui semblent les plus sympathiques à sa cause. Bref, on aura tout fait pour vous convaincre que la musique, écoutée avec la seule sensibilité auditive et l'intelligence, c'est absolument indigeste et insupportable ; il faut agrémenter, étoffer, excuser tout ça pour que ça *passe*. Eh oui ! la musique, passe-temps des sourds !

Le téléromancier saisit la vie à peu près comme le caméraman de Radio-Canada saisit la musique. Il en est de même pour tous les arts, tout ce qui suppose autre chose qu'un esprit potinier. Après dix, quinze émissions de télévision sur Gauguin ou Balzac, vous aurez appris sur Gauguin et Balzac ce que peuvent vous en dire les journaux à potins et les commères du quartier ; mais vous n'aurez rien appris sur l'art de Gauguin et de Balzac : ou bien parce que l'art, l'essentiel, n'intéresse en rien les responsables de ces émissions, ou bien parce qu'ils ont décrété que cela n'aurait aucun intérêt pour les téléspectateurs. Le résultat est le même dans les deux cas : vous volez en rase-mottes, au niveau du cancan, du couin-couin et du foin.

S'attendre à ce que la limonade des téléromans contribue à l'évolution du peuple québécois, c'est comme espérer que Nathalie Simard sauve la poésie québécoise ou que Serge Joyal ou Serge Laprade marchent un jour comme Frontenac, d'Iberville, Churchill et de Gaulle. C'est comme demander à Émile Genest et Roger Lemelin d'incarner la résistance du peuple québécois. Non, le téléroman a pour mission première de transformer les idées en plat de spaghetti, d'anesthésier tout sentiment critique, de ramollir les colonnes vertébrales en boudins de guimauve. Plus le peuple québécois se gavera de téléromans, plus il deviendra débile et flasque.

Je ne nie pas que nos téléromans soient des documents culturels intéressants. Forcément, ce sont des témoignages, des pièces à conviction ; et un linguiste, un sociologue peuvent trouver là une matière inépuisable pour des recherches passionnées ; exactement comme l'eau polluée offre au biologiste un domaine d'exploration illimité. Reste à savoir si l'eau polluée contribue puissamment à la santé des peuples. Avant les téléromans, il y avait les romans-feuilletons ; personne n'en est mort ; TVA et Radio-Canada pourront donc sereinement nous abreuver de téléromans et de messages publicitaires débiles sans que le ministère de l'Environnement ne signale d'épidémie. Mais le chercheur de l'an 3000 qui tombera sur ces documents se demandera avec stupeur quel plaisir pouvaient bien prendre les gens de la fin du vingtième siècle à cette bouillie mentale. À moins que la publicité et les téléromans, injectés à dose toujours plus massive, ne rendent le citoyen de l'an 3000 totalement impuissant à porter quelque jugement que ce soit. Mon hypothèse n'est pas sans fondement : s'il y avait un référendum au Québec pour savoir si, oui ou non, il faut supprimer les téléromans pour les remplacer par quelque chose de plus vertébré, il est fort probable que les résultats de ce référendum ressembleraient étrangement à ceux du premier. Et vive la reine !

Même les téléromans ou les films créés à partir d'oeuvres littéraires authentiques laissent habituellement échapper l'essentiel. L'essentiel, c'est-à-dire l'analyse de l'homme et de la vie, est dilué dans le décor, dans le bric-à-brac superficiel. Les meilleures pages du roman *Kamouraska* n'ont laissé aucune trace dans le film

Kamouraska ; imaginez ce qui arrive quand le texte du téléroman a été écrit par des p'tits Simard en puissance. Bien sûr, on mobilisera d'authentiques comédiens pour incarner cette sauce : Jean Duceppe peut donner du piquant, de l'arôme et de la consistance au gruau le plus insipide et délavé. Il pourrait jouer dans des téléromans muets, et ces téléromans ne s'en porteraient que mieux. La solution serait que de grands écrivains produisent les scénarios des téléromans ; mais ils s'en gardent comme de la peste. Heureusement, il n'est pas nécessaire d'être écrivain pour écrire des téléromans : il suffit amplement d'avoir été ministre ou député, d'être doué pour les coulisses et les ficelles. Qui s'étonnerait d'apprendre un bon matin que Camil Samson et Claude Ryan se sont faits téléromanciers ? Mais ce n'est pas demain, je pense, qu'on verra Anne Hébert, Gaston Miron, Gilles Vigneault ou Jacques Ferron s'atteler à pareil boulet. Eugène Sue pouvait le faire, mais ni Baudelaire, ni Proust, ni Brassens. Chercher pourquoi il en est ainsi me semble la meilleure piste de recherche pour évaluer le téléroman.

Mon exposé d'aujourd'hui influencera le cours de la production téléromanesque au Québec à peu près autant qu'un sifflement de merle à Sept-Îles influence le débit des chutes Niagara. Le téléroman est là pour rester : j'y suis, j'y reste ; et il restera vraisemblablement de même qualité que Coke numéro uno, Delsey, Cottonelle, le fromage Kraft et le si fameux *Canadian* champagne. Tout de même, le dire n'est pas tout à fait inutile, au moins pour celui qui le dit. Ça lui permet d'espérer, avec ce personnage de Marguerite Yourcenar au terme de sa vie : « Je mourrai un peu moins con que je suis né ». Consolation d'un très grand poids, si on y pense. « Mais il faut bien se divertir », me direz-vous. Et je vous demande : « Se divertir de quoi ? Et avec quoi ? » Chose certaine, il me semble que la télévision, pour nous divertir du flot de messages publicitaires infantiles que personne ne mérite, nous sert à flots ses téléromans que nous ne méritons guère plus. Les seuls Québécois qui méritent les téléromans québécois sont ceux qui les écrivent.

Je termine par une réflexion de Saint-Exupéry qui, je pense, penserait des téléromans ce que j'en pense :

> « Une fois, en Russie, j'ai entendu jouer du Mozart dans une usine. Je l'ai écrit. J'ai reçu deux cents lettres d'injures. Je n'en veux pas à ceux qui préfèrent le beuglant. Ils ne connaissent pas d'autre chant. J'en veux au tenancier du beuglant. Je n'aime pas que l'on abîme les hommes. »
>
> (*Terre des hommes*)

Si mon texte sur les téléromans était publié et si j'avais la même audience que Saint-Exupéry, je recevrais beaucoup plus que deux cents lettres d'injures de la part des tenanciers et des consommateurs du beuglant, c'est-à-dire du téléroman. Dans la plupart de ces lettres d'injures, je trouverais, textuellement ou implicitement, le fameux proverbe proverbialement con : « Les goûts, ça ne se discute pas ». Mes étudiants me servent infailliblement ce proverbe creux quand je leur fais un parallèle entre Gilles Vigneault et Nathalie Simard. Et ma réponse, accompagnée de preuves, est toujours la même : « Les goûts, ça se discute ; quand on a du goût ». Le beuglant, ça se discute ; si on n'est pas un beu ; si, par exemple, on est Yves Montand ou Raoul Duguay. Et un peu d'entraînement permet à tout homme de bonne volonté de savoir si la boisson qu'on lui sert dans les téléromans, c'est du champagne ou de la pisse de jument. Sauf votre respect, mesdames et messieurs.

ATELIER 10

La science-fiction québécoise

Conférenciers : Élizabeth VONARBURG, écrivaine, *Solaris*
Jean-Pierre APRIL, écrivain et professeur, Cégep de Victoriaville

Commentateur : Jean-Marc GOUANVIC, directeur, *Imagine*

Animateur : Louis-Philippe HÉBERT, écrivain, Saint-Denis-sur-Richelieu

Encore à ses premières armes, tributaire des États-Unis surtout, la science-fiction se taille une place spécifique dans la littérature québécoise. Coup d'œil rétrospectif, puis évaluation des productions jusqu'aujourd'hui, enfin place des femmes comme écrivaines de science-fiction et comme objets de science-fiction : voilà les principaux éléments soulignés par les textes d'Élizabeth Vonarburg et de Jean-Pierre April, commentés par Jean-Marc Gouanvic.

Les femmes et la science-fiction

Élizabeth VONARBURG

Si on en croit les divers sondages effectués par les revues spécialisées, aussi bien en francophonie que dans l'univers anglo-saxon ou ailleurs, les femmes lisent moins de science-fiction que les hommes, s'y intéressent moins, et en écrivent moins. Il semble que ce genre soit jusqu'à un certain point réservé aux hommes, et cela illustre une fois de plus le préjugé voulant que ce qui touche à la science, et plus largement à l'activité intellectuelle/rationnelle, ne concerne pas les femmes.

La SF en effet, même dans l'esprit des gens qui n'en ont jamais lu, a partie liée avec la science ou, au moins, avec la technologie. C'est, avec l'étiquette « littérature pour **adolescents** » — c'est à dire, dans notre culture, bizarrement, plus ou moins « sous-littérature » — sa connotation la plus constante. Je souligne « adolescents » : en effet, l'évolution historique du genre, à partir de Jules Verne, a fortement développé une de ses composantes qui est celle du roman d'aventures — traditionnellement destiné aux garçons.

Si on jette d'ailleurs un rapide coup d'oeil à l'histoire de ce qui est devenu, en 1926 seulement, la « science-fiction », on se rend compte que ses autres composantes, toujours du point de vue des préjugés culturels, ne seraient pas censées la rendre attirante pour les femmes : elle est l'arrière-petite-fille de l'Utopie (et des Voyages Extraordinaires : voilà la source de sa composante « aventure »), et dans l'Utopie se sont illustrés des féministes aussi célèbres que Platon, Thomas More, Fénelon, et quelques autres . . . Toujours est-il que la SF moderne reste fortement marquée par ses origines utopiques, et que son mode de fonctionnement essentiel, la conjecture rationnelle, semble en exclure les femmes : il s'agit de faire des hypothèses, de fabriquer à partir de ces hypothèses des modèles (comme en laboratoire, en fait), des scénarios qui soient cohérents, logiques. Rationalité, cohérence, logique, tous vocables exclus du paradigme féminin : « Pas de fille vaillante, pas de femme savante, pas de valet judicieux » dit un théoricien du théâtre, au XVII[e] siècle, en parlant des convenances théâtrales. Aujourd'hui donc, comme autrefois, les femmes ne s'intéresseraient pas à la SF comme elles ne s'intéresseraient pas aux sciences dites « dures » : trop mathématiques, trop rationnelles.

Et pourtant, il faut bien admettre qu'outre ses deux grands-pères, Verne et Wells, la SF moderne a également une grand-mère, Mary Shelley, qui a écrit *Frankenstein*, récit que plusieurs spécialistes de la SF considèrent comme une oeuvre princeps. En effet, deux des thèmes essentiels de la SF moderne y sont bien présents : le pressentiment des possibilités énormes ouvertes par la science, et le questionnement essentiellement éthique de ces possibilités.

Car c'est de cela qu'il s'agit, en définitive, dans la SF : la science y est moins exploitée comme contenu que comme démarche intellectuelle, d'une part (la méthode de l'hypothèse et de la déduction), et comme sujet de réflexion, comme problématique, d'autre part.

Mais nous sommes toujours dans la cérébralité, ici : domaine exclusif du mâle ? Au niveau des stéréotypes culturels, oui, encore. Dans la SF moderne, cependant, (comme dans la société réelle, en évolution) la chose est moins sûre.

En effet, si on pouvait recenser moins de 5 écrivaines dans la SF des années 30 et 40, aux USA, le nombre passe à plus de 15 pour les années 50, plus de 25 pour les années 60 et plus de 40 pour les années 70 : la progression est significative et coïncide avec la montée du féminisme dans les sociétés occidentales. (La SF, comme toute littérature digne de ce nom, et peut-être plus que la littérature courante, est une chambre d'écho particulièrement sensible aux airs du temps . . .) Or ces femmes qui écrivent de la SF, depuis disons vingt ans, se sont presque immédiatement placées parmi les meilleurs auteurs du genre, si on en croit les prix décernés par lecteurs et critiques, et les rééditions dans les recueils et anthologies diverses. De l'avis général, dans le milieu de la SF (les auteurs ET les lecteurs) l'arrivée des femmes dans la SF, particulièrement à la fin des années 60, a contribué à la transformation et à l'évolution du genre.

Il serait peut-être judicieux de présenter maintenant une brève rétrospective sur le rôle de la femme dans la SF — en tant que matériau littéraire s'entend. Dans la SF écrite par les auteurs masculins, on retrouve sans surprise (et à quelques exceptions notables près, cependant) le triple stéréotype féminin qu'on peut désigner par cette triade : la Vierge/la Mère/la Putain. On aurait pu croire qu'avec les bouleversements sociaux des années 40, une autre tête se serait ajoutée à cette hydre tricéphale — celle de la femme travailleuse, citoyenne responsable et compagne à part entière — mais il n'en est rien. La SF continue, après la Deuxième Guerre mondiale, à véhiculer les mêmes stéréotypes séculaires que la littérature courante. Ce qui nous vaut d'inénarrables scènes amoureuses, conjugales, ou généralement familiales, sorties directement des romans-photos des années 50, mais situées sur d'exotiques planètes lointaines en des temps futurs tout aussi lointains. Comme si les auteurs masculins de SF, si attentifs par ailleurs aux autres possibles sociaux, économiques, politiques, scientifiques, avaient en quelque sorte un point aveugle, une cécité sélective dès qu'il s'agit des relations humaines. Dans les sociétés, la planète, voire l'univers en transformation constante qu'ils imaginent — parfois de façon très frappante —, ils semblent considérer comme un inquestionnable postulat l'existence d'une Nature Humaine immuable. On peut éventuellement pardonner ce genre de cécité à la littérature courante qui après tout porte essentiellement sur le ici-et-maintenant, mais c'est proprement scandaleux lorsqu'on se trouve dans une littérature dont les praticiens font voeu d'imagination débridée, d'audace conceptuelle, et de facultés prospectives !

Tout ceci doit changer, pense-t-on, dès que les femmes se mettent à écrire de la SF ? Eh bien, non ! On constate, au moins chez les écrivaines des années 30 et 40, une réitération sans problème des stéréotypes féminins : les femmes restent des personnages secondaires, prétextes à déploiement de force et d'intelligence de la part des

héros masculins toujours chargés de secourir les malheureuses victimisées par divers extra-terrestres, monstres ou robots, ou de leur expliquer les pourquoi et les comment généralement scientifiques ou techniques que leur pauvre cervelle ne peut évidemment pas imaginer toute seule.

Mais heureusement la situation évolue dans les années 60 ; c'est aussi le moment où la SF commence à se libérer d'un certain nombre de tabous — politiques et sexuels, en particulier. En définitive, si on considère les oeuvres produites par des femmes à partir de cette période comme une seule grande oeuvre, on peut y discerner les phases d'une démarche libératrice que je résumerai comme suit : après la phase de **dénégation féminine** des années 30 et 40 (femmes personnages secondaires, héros masculins, stéréotypes sexuels repris, et parfois écrivaine fonctionnant sous pseudonyme masculin), on arrive à une phase de **revendication virile** : heroïnes pourvues d'attributs « mâles » — guerrières, ou scientifiques, logiques . . . — et dont les aventures s'inscrivent généralement dans une problématique du pouvoir : elles « gagnent » en se conduisant « comme des hommes » (retournement donc du stéréotype, et toujours aliénation.) Puis on passe à la phase de la **revendication féminine** : les femmes sont toujours les héroïnes, mais il ne s'agit plus forcément de « gagner », et si elles triomphent des obstacles c'est parce qu'elles utilisent des vertus spécifiquement « féminines », parce qu'elles ne sont *pas* « comme des hommes ». On trouve enfin, chez un petit nombre d'écrivaines, une phase ultime, la seule susceptible de véritablement promouvoir, à mon sens, une libération, et qui serait celle de **l'intégration bisexuelle** : construction de personnages complets/complexes, pourvus d'une psyché entière, et de qualités aussi bien « mâles » que « femelles » : dépassement des stéréotypes, hypothèse d'un être humain qui ne serait plus mutilé ni dans ses émotions ni dans sa rationalité.

Il s'agit là, je le répète, d'une sorte de cas d'école, une vue de l'esprit qu'on ne trouve pas exactement concrétisée dans l'oeuvre d'une seule écrivaine de SF ; mais les écrivaines de SF présentent dans leurs oeuvres une ou plusieurs de ces caractéristiques, selon le niveau de conscience atteint au plan personnel. L'oeuvre de certaines, comme Catherine L. Moore, qui écrit depuis les années 30, ou Marion Zimmer Bradley qui écrit depuis les années 50, est particulièrement intéressante cependant, car on peut y percevoir clairement les deux ou trois premières phases que j'ai essayé de décrire. Quant à une autre écrivaine qui illustrerait la dernière phase — le dépassement des stéréotypes, leur intégration à un degré supérieur — ce serait par exemple Ursula Le Guin, laquelle pour sa part a commencé à écrire dans les années 60, et semble être passée directement à la phase d'intégration en faisant l'économie — dans ses oeuvres, du moins — de la parfois longue et difficile évolution perceptible chez d'autres écrivaines.

C'est sans doute un des principaux apports des femmes à la SF que d'avoir fait entrer en force dans le champ spéculatif les problèmes touchant — pour résumer — à cette fameuse Nature Humaine que la grande majorité de leurs confrères masculins tenaient pour acquise. Elles ont certainement bénéficié, dans les années 60, de l'ouverture générale du genre lui-même à ce qui était jusque-là peu traité, les sciences dites « douces », ou « molles » : les sciences humaines, en particulier, vers lesquelles les femmes ont traditionnellement plus tendance à se diriger (à se laisser diriger . . .).

Elles semblent avoir jeté un regard neuf sur l'ensemble des thèmes habituellement explorés par la SF, mais un rapide survol d'environ 200 textes écrits entre les années 40 et les années 80 paraît indiquer que certains thèmes les attirent davantage. On peut alors juger de la persistance de certains stéréotypes, ou au contraire de leur transformation, de leur renouvellement. En effet, un des thèmes privilégiés est celui du corps — mais du corps mutilé, robotisé, cyborguisé : la femme victime dans son corps de la science ou de la société, si ce n'est des deux. Vient ensuite, presque à égalité, le thème de la sexualité — au sens le plus large, comprenant aussi bien la composante érotique que la composante reproductive : le thème de la maternité, ou, plus généralement, de la parentitude, est souvent traité. (On peut constater, par exemple, une différence marquée entre l'exploitation par les écrivaines et par les écrivains d'un sous-thème qui est lié à celui-ci, et qui est celui du **clonage** — reproduction d'individus identiques à partir d'une cellule originelle. Les écrivains sont saisis par le vertige de la réduplication, en proie à un narcissisme plus ou moins conflictuel ; les écrivaines se préoccupent surtout des problèmes d'identité et de la différenciation des clones les uns par rapport aux autres et par rapport à leur « parent ».)

Mais on trouve également les écrivaines fort préoccupées de réflexion sociologique, (ainsi le renouveau de la problématique utopique, au début des années 70, a été amorcé par Ursula Le Guin, déjà citée.) Elles ne dédaignent pas non plus le thème des voyages spatiaux et de l'exploration des planètes lointaines — qui leur permet souvent de renouveler le sous-thème du contact avec d'autres races (après tout, la femme étant l'Autre de notre culture patriarcale, qui est mieux placé qu'elle pour traiter de l'Autre emblématique que constitue l'extra-terrestre ?) Le thème le moins traité serait celui des aventures spatiales, ces transpositions assez enfantines des histoires de cow-boys et d'Indiens dont nombre d'auteurs masculins sont friands; (ce qui ne les empêche pas, cependant, de dépeindre des héroïnes aventurières, exploratrices, voire combattantes).

En conclusion on peut dire, je crois, qu'en mettant en question les stéréotypes féminins, les écrivaines de SF ont considérablement contribué à remettre en question également — de l'aveu même de leurs collègues mâles — les stéréotypes masculins. Elles ont ainsi contribué à une prise de conscience importante chez les auteurs de SF, dont plusieurs disent ouvertement ne plus pouvoir écrire à présent à ce sujet comme ils le faisaient il y a dix ou quinze ans. Elles ont également renouvelé quantité de thèmes, et elles ne sont certainement pas étrangères non plus à l'amélioration générale de la qualité littéraire de la SF depuis une quinzaine d'années. Est-ce à dire que la partie est gagnée ? Évidemment non : les stéréotypes ont la vie dure, et par ailleurs la SF se trouve être, comme je l'ai dit plus haut, une chambre d'écho particulièrement sensible aux airs du temps ; on peut remarquer depuis un an ou deux un certain tassement, un certain ralentissement de la production des femmes en SF, qui n'est sans doute pas sans rapport avec le ralentissement de l'élan féministe dans les sociétés occidentales. On les voit aussi se tourner vers la « fantasy » (le merveilleux, le mythe, le fantastique, l'irrationnel) qui a longtemps été un domaine considéré comme plus « féminin » (*cf.* les écrivaines de romans gothiques, au XIX^e^ siècle) — mais les conditions du marché n'y sont certainement pas étrangères non plus : les auteurs masculins aussi produisent davantage dans ce domaine, où la demande des

lecteurs, en ces temps troublés, est devenue plus forte. S'agit-il de phénomènes régressifs, ou simplement d'une pause après un essor et des conquêtes remarquables ? L'avenir nous le dira, ce qui est, après tout, une conclusion très adéquatement science-fictionnelle.

La science-fiction québécoise, de l'universel au particulier

Jean-Pierre APRIL

Je me suis d'abord arrêté à la première question proposée dans la présentation de cet atelier : *À qui la science-fiction s'adresse-t-elle* ? Visiblement à des gens comme vous, puisque vous êtes là. Vous faites sans doute partie de ceux qui vivent à l'heure du « village global », du « choc du futur » et du « macroscope », pour utiliser des expressions qui auraient pu appartenir à la SF, mais qui viennent de chercheurs qui ont analysé la société actuelle, c'est-à-dire McLuhan, Toffler et Joël de Rosnay. Pour être plus concret, disons que plusieurs lecteurs de SF s'intéressent également à l'évolution de la société, à la politique internationale, à l'écologie, à l'anthropologie et à la technologie . . . Il est donc facile d'expliquer l'immense succès de la SF, mais on comprend mal pourquoi, encore aujourd'hui, la SF de qualité est ignorée de certains critiques littéraires.

(Il faudrait voir si la SF n'a pas été occultée ici comme elle l'a été en France, par une intelligentsia qui se nourrit exclusivement de la culture classique et de la littérature dite « littéraire ». Mais maintenant que les Québécois connaissent la culture américaine, et qu'ils reconnaissent leur américanité, on commence à sentir l'influence de la littérature américaine, notamment dans le roman historique, le succès de librairie et la SF. En fait la SF n'est que la pointe d'un iceberg constitué par un vaste courant qui s'inspire des genres populaires et qui tient de l'imaginaire . . .)

Contrairement aux cultures classiques, traditionnelles, francophiles et peut-être isolationnistes, véhiculées habituellement par nos systèmes scolaires, la culture liée à la SF s'inscrit dans un cadre plus universel. Évidemment, la SF est fortement occidentalisée, et surtout américanisée, sans doute parce que la plupart des innovations technologiques, de même que les phénomènes qui en découlent et les auteurs qui s'en inspirent, sont originaires des États-Unis. Il semble que la culture populaire des USA devienne aussi universelle que la langue américaine, et la SF, américanisée ou non, suit le même cheminement que la technologie et la société dont elle s'inspire.

La SF semble donc toute désignée pour réfléchir une image de la société actuelle, toujours en transformation. Le message fondamental des oeuvres de fiction concerne l'évolution de la société : l'humain doit s'ouvrir à la nouveauté, à l'extérieur et à l'étranger, il doit rencontrer **l'autre** . . . Habituellement détachée des cultures passéistes et régionalistes, la SF propose plutôt une vision plus globale et plus distanciée — plus systémique, dirait Joël de Rosnay — de la société qui voyage dans le temps. C'est pourquoi la SF m'apparaît comme la littérature qui peut le mieux répondre à un souhait formulé dans la présentation générale du congrès : en proposant une culture

plus « universelle », plus consciente du **devenir** que du **souvenir**, la SF peut sûrement favoriser les relations culturelles avec les communautés immigrantes, puisque nous vivrons tous dans le même futur.

On n'a qu'à lire quelques lignes de la SF publiée couramment pour percevoir les caractères universels et futuristes de la SF. Au premier coup d'oeil, on constate que le langage de la SF est dénué d'expressions populaires ou locales ; en revanche, il contient de nombreux noms propres et néologismes. Bien sûr, puisque la SF aborde des sujets qui dépassent les divisions nationales, elle utilise un niveau de langage correct, neutre, relativement classique et international. Mais la créativité particulière de la SF se manifeste dans un domaine où elle rivalise facilement avec le langage des scientifiques et des publicitaires : la création de mots nouveaux, devenue nécessaire pour désigner des notions nouvelles . . . Ce qui m'amène à la troisième question de la présentation de l'atelier, une question en elle-même problématique, puisqu'elle reflète un des préjugés agités par les tenants de la culture traditionnelle : *Le langage ésotérique de la SFQ est-il un obstacle à sa compréhension* ?

D'abord on devrait se demander s'il y a un langage propre à la SF québécoise, ésotérique ou non, mais je reviendrai plus loin sur les aspects québécois de la SF. Auparavant, arrêtons-nous au problème central soulevé par la question : pourquoi le langage de la SF est-il qualifié d'« ésotérique » ? Cette épithète péjorative est sûrement due aux nombreux néologismes de la SF, qu'ils viennent des auteurs ou du langage scientifique. C'est un peu comme si on reprochait à l'avenir de ne pas être plus facile ! Mais la société se transforme rapidement, et la langue doit évoluer aussi vite.

D'ailleurs n'importe quel amateur de SF prend goût à ces néologismes parce qu'il perçoit d'abord leur aspect ludique. L'ésotérisme qu'on reproche à la SF a de quoi étonner : comment peut-on critiquer l'excès de néologismes lorsqu'on sait qu'il s'agit là de la principale faculté d'évolution d'une langue ? Une langue doit constamment se renouveler ou dépérir . . .

D'après M. Paul Robert, l'évolution d'une langue est liée à la santé de ses néologismes. Dans un article intitulé « L'avenir du français »[1], M. Robert rappelle que le français — comme la SF — est lui aussi universel et futuriste :

> « [. . .] on ne soupçonne pas assez la richesse de notre langue, sa **créativité**, c'est-à-dire son pouvoir d'adaptation aux besoins du monde moderne. On imagine à tort que l'anglais y répond mieux. Or, le français se prête parfaitement à la formation de suffixes. Aucun dictionnaire ne peut contenir tout le potentiel d'une langue ».

M. Robert termine son article en utilisant un exemple que certains pourraient qualifier d'« ésotérique » :

> « Le mot *cosmonaute*, qui figure aujourd'hui dans les lexiques, existait, virtuellement, depuis longtemps déjà, grâce aux affixes *cosmo-* et *-naute*. Le français dispose d'une infinité de formes inédites que chacun peut exprimer correctement à la condition de respecter les règles de la composition traditionnelle ou de l'*analogie*. C'est ainsi que nous pourrons protéger l'identité de notre langue et lui conserver sa place dans le monde ».

---

1. Paul ROBERT, « L'avenir du français », dans *Forces* n° 50, 1980, « Regards sur l'an 2000 . . . ».

D'après ce que dit M. Robert, on peut penser que si les jeunes ne sont pas amenés à fréquenter les néologismes, ils auront l'impression d'être dépassés ou aliénés par les langages scientifiques, ou encore ils préféreront des américanismes qui, paradoxalement, leur sembleront plus naturels que les traductions qu'on leur proposera . . . Si on connaît ce que M. Robert appelle « les règles de la composition traditionnelle », il n'y aura plus de langage ésotérique : on voit bien que les mots nouveaux doivent respecter les lois anciennes.

La SF apparaît comme un immense laboratoire de néologismes. Contrairement à la publicité et aux langages scientifiques, elle n'a pas de contraintes ; elle va dans tous les sens et aspire même à la totalité, lorsqu'elle cherche à montrer tous les aspects de l'évolution, avec ses implications dans le langage. Certaines oeuvres de SF comprennent des exemples de langage sophistiqués, d'autres sont accompagnées de lexiques, il y a même de la « linguistique-fiction », mais ce que la SF propose le plus souvent, à travers ses néologismes, ce sont des jeux avec les mots, et parfois des jeux de mots.

Voici quelques exemples tirés d'un roman de Stanislas Lem, intitulé *Le Congrès de futurologie*[2], un roman bourré de néologismes étonnants, merveilleusement traduit du polonais. Dans cette oeuvre sûrement universelle et futuriste, puisque nous assistons à un congrès mondial de futurologues au Hilton de Costaricana, on habite des *logeoirs* et on s'y rend en *rallicoptères*. La *commatrice* ou *connourrice* est « l'une des deux femmes mettant collectivement au monde un enfant ». Le *morvif* est un *ressuscitant*, c'est-à-dire « un trépassé que l'on a rendu à la vie ». On dit *morvif* ou *rené*. Même les américanismes évoluent rapidement : le week-end est devenu le *quick-end* et le *mindnapping* désigne un « enlèvement spirituel ». Le mot *beurrocrate*, autrefois argotique, désigne la personne qui graisse la patte à une autre. *Beurrocratie* = corruption. Quant au vieux robot qu'on a jeté à la rue, c'est un *moribot*.

Stanislas Lem va encore plus loin en proposant une méthode de futurologie qu'il appelle la **pronostique linguistique** « qu'on pourrait définir comme la prévision du futur au moyen du langage ». Il s'agit tout simplement d'inverser le processus habituel des néologismes : inventer d'abord des mots, puis leur trouver un sens et une réalité par la suite. Par exemple, à partir du mot « jambe », Lem invente de nombreux néologismes comme *jambeux*, *jambidextre*, *jambour*, éventuellement *jambour battant*, et pourquoi pas *sans jambages* ? ou *jambarque* !

Ces jeux de mots peuvent nous entraîner très loin . . . Retenons pour le moment que la SF s'inspire de préoccupations mondiales, internationales, universelles ou cosmiques. Ou elle présente une vision de l'évolution, ou elle répond à un besoin d'évasion ou d'imagination, positif ou négatif, tendant vers l'utopie ou l'entropie. Mais il n'y a pas à proprement parler une littérature universelle, et tous les écrivains, même en inventant des mondes insolites, reflètent la culture à laquelle ils participent . . . ce qui m'amène à une autre question suggérée dans la présentation : *Qu'est-ce qui fait la spécificité de ce genre au Québec* ?

2. Stanislas LEM, *Le Congrès de futurologie*, coll. « dimensions SF », Calmann-Lévy, 1976.

Tout d'abord, il faut établir une distinction entre la SF qui provient de la littérature générale et la SF qui apparaît dans le *fandom*, c'est-à-dire le milieu des amateurs qui connaissent bien les revues, les collections, la production anglo-saxonne et les congrès de SF. Ce qui est particulier au Québec, c'est que les auteurs venant de la littérature générale sont aussi nombreux que les auteurs qui ont débuté dans les revues spécialisées. Les auteurs issus de la littérature générale (le *mainstream*), s'ils produisent des spéculations moins sophistiquées, présentent par ailleurs certaines caractéristiques différentes de la SF internationale, plus ou moins américanisée.

Globalement, en tenant compte de la littérature générale et de la littérature spécialisée, je perçois cinq caractéristiques plus ou moins partagées par les auteurs québécois de SF — et aussi par d'autres auteurs de la SF internationale, mais on ne pourra savoir que beaucoup plus tard si ces tendances se sont développées, spécialisées ou rencontrées. Comme je recherche des traits spécifiques, je négligerai les récurrences qui appartiennent à des courants de la SF internationale, comme le *space-opera* ou la *speculative-fiction*. Je mettrai donc de côté la plupart des fictions du magazine *Solaris* qui offre surtout des textes à l'image de la SF anglo-saxonne, mais je retiendrai quelques auteurs de la revue *Imagine* . . . qui se présente comme une « revue de SF québécoise » et qui laisse aussi une place significative aux auteurs de la littérature expérimentale et de la littérature générale.

En premier lieu, on s'y attend, il y a ici des oeuvres de SF qui présentent directement ou indirectement une vision du Québec. En fait, fort peu. Il y a bien François Barcelo et Esther Rochon qui font plus ou moins allusion au Québec, mais il s'agit d'un pays fantaisiste ou imaginaire. (À vrai dire, il semble que je sois le seul à présenter une image reconnaissable du Québec contemporain.) Paradoxalement, mais on devine pourquoi, c'est surtout dans la SF canadienne-anglaise que le Québec apparaît de façon explicite. Mais là encore, puisque cette politique-fiction présente un Québec révolté ou séparé, on est loin de la réalité actuelle[3] !

Seconde récurrence : la distanciation ironique, la dérision qui peut s'exercer contre le Québec ou contre la SF. Par exemple, dans *GIRIKI et le Prince de Québec*, de Jean O'Neil, l'extra-terrestre est l'archange Raphaël qui vient arranger le mariage des deux héros qui sera célébré par le pape Jean-Paul II au stade olympique. Dans *Les Patenteux* de Marcel Moussette et dans *Agénor, Agénor, Agénor et Agénor* de François Barcelo, apparaît un petit être vert dans le cadre traditionnel et caricatural de la campagne québécoise. Dans *Imagine* . . . , certains thèmes classiques sont parodiés ou drôlement détournés.

Rien d'étonnant à cette ironie, puisque la SF est ici connue surtout par des films discutables et des oeuvres mineures qui s'adressent aux jeunes. Et rien de nouveau dans cette attitude : la culture québécoise transforme la culture américaine, comme c'est le cas dans le rock et la bande dessinée où les parodies sont répandues. Cette ironie est aussi une réaction de résistance à l'impérialisme culturel américain, et la

3. John BELL, « Vive le Québec libre ! Le séparatisme québécois dans la science-fiction de langue anglaise », dans *Imagine* . . . n° 7, mars 1981, et n° 11, hiver 1981. (John Bell présente 43 ouvrages.)

manifestation d'un trait de caractère répandu au Québec. D'après le critique André Vanasse, « il faut croire que notre viscéral refus de l'autorité contamine, dans la sphère du littéraire, les lois du genre[4] ».

Troisième récurrence : on abandonne les effets de réel et on révèle les mécanismes de la fiction. Illustration principale : la présence de l'écrivain à l'intérieur de la fiction. Selon le critique André Belleau[5], cet « écrivain fictif » se manifeste si couramment qu'on pourrait songer à la formation d'un genre distinct, fréquemment utilisé par les écrivains québécois. À l'intérieur de la SFQ, cet « écrivain fictif », souvent déchiré entre la réalité et la fiction, rejoint une obsession de la SF moderne, le thème du simulacre.

Ainsi, dans un roman relativement classique, *Un été de Jessica*, Alain Bergeron présente un personnage apparemment réaliste qui découvre subitement qu'il est le produit d'un auteur de science-fiction. Dans les pages d'*Imagine* . . ., des écrivains comme François Barcelo, Michael Delisle, Jean Pelchat, Jean Pettigrew et Alexandre Amprimoz proposent des textes qui oscillent entre la « fiction-fiction » et l'« anti-fiction ». Et Louis-Philippe Hébert, dans un numéro thématique de *la Nouvelle Barre du Jour*, a présenté la « fiction-science ».

La quatrième récurrence pourrait former un courant principalement représenté par des écrivaines qui s'intéressent surtout aux relations psychologiques et qui situent leur univers imaginaire dans une sorte de moyen-âge ou de renaissance où il n'y a pas toujours une frontière très nette entre la science et la magie, ou l'alchimie. Cette tendance peut être illustrée par Esther Rochon et Agnès Guitard, et aussi, dans le magazine *Solaris* par Élizabeth Vonarburg et René Beaulieu qui situent leur moyen âge après un cataclysme qui aurait mis fin à la civilisation moderne ; ces deux auteurs empruntent à une veine actuelle de la SF américaine, elle aussi développée par des femmes qui s'inspirent de la *fantasy*.

Enfin, cinquième et dernière récurrence, sans doute la plus floue et la plus répandue : le mélange des genres littéraires. Par exemple, Pierre Billon, à propos de son roman *L'Enfant du cinquième nord*, mentionne qu'il a fait appel au roman psychologique, à la science-fiction, à la satire et au roman policier. Emmanuel Cocke a pratiqué autant la SF que l'écriture psychédélique. Dans *Le Diable de Mahani*, Jean-François Somcynsky associe roman d'aventures, littérature érotique et utopie. Parce qu'il n'y a pas au Québec une véritable tradition de genres populaires, les écrivains empruntent à plusieurs genres sans les respecter tout à fait.

Finalement, si je devais trouver un dénominateur commun à ces diverses tendances, j'opterais pour la fusion des genres, telle qu'elle s'est produite dans la musique populaire contemporaine.

Mais que faut-il penser de ces multiples combinaisons ? Tâtonnement de débutants ou extrême vitalité ? Deux dangers guettent l'hybridation des genres. D'abord ce

---

4. André VANASSE, « Turgeon, Beauchemin, Tremblay et les autres . . . » dans *Voix et Images*, VIII, 2, hiver 1982, PUQ, p. 417.

5. André BELLEAU, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, PUQ, 1980.

peut être le signe d'un manque de rigueur qui aboutirait à des oeuvres bigarrées qui ne parviendraient pas à la synthèse. Cependant, comme ces mélanges sont de plus en plus répandus, au Québec et ailleurs, peut-être annoncent-ils un genre nouveau, éclectique, éclaté, plutôt *flyé*, qui tiendrait d'une poétique b[illegible]ue — telle qu'elle apparaît dans la littérature sud-américaine qui occupe [illegible]osition culturelle semblable à la nôtre.

Si cette mosaïque persiste, il faudra penser la SF non seulement comme intégrante, mais comme intégrée. À ses débuts, la SF moderne a su assimiler des genres aussi divergents que le roman d'aventures, l'utopie et la vulgarisation scientifique, rien n'empêche un genre plus global d'annexer aujourd'hui toutes les formes de l'imaginaire . . .

Quelle science-fiction au Québec ?

Jean-Marc GOUANVIC

Je ne voudrais pas, dans mon commentaire, laisser croire que je me fais le champion de l'assimilation de la science-fiction par l'ensemble de la littérature : la SF a sa spécificité. Cette spécificité n'est contestée par personne dans cet atelier. Mon commentaire veut souligner que la SF est une littérature à part entière ; ce fait doit être établi de toute urgence à un moment historique crucial de la formation d'un courant de SFQ dynamique.

Je commencerai par rappeler très brièvement deux faits historiques qui permettront de comprendre l'état de la SF actuelle.

1) La science-fiction existe au moins depuis le début du XIX[e] siècle dans l'essentiel des thématiques traitées par les auteurs d'aujourd'hui, et il existe des centaines de récits publiés dans la plupart des cultures occidentales. Ces récits furent appelés « romans scientifiques », « anticipations » . . .
2) Le terme *science-fiction* a été forgé par le Luxembourgeois Hugo Gernsback émigré aux États-Unis au début de ce siècle. Il apparaît pour la première fois en 1929. C'est le même Gernsback qui a eu l'idée de consacrer un magazine complet aux « fictions scientifiques » : il s'agit d'*Amazing* (1926).

Gernsback publie dans les magazines de SF (ces magazines que l'on nomme des *pulps* en raison de la mauvaise qualité du papier) les grands Anciens de la SF mondiale Wells et Verne, reconnaissant ainsi sa dette envers eux. Par la suite, les *pulps* publient massivement des récits sans qualité esthétique et imaginaire, dont le parangon est le *Ralph* de Gernsback lui-même, qui date de 1911. C'est dans la vague de ce mouvement gernsbackien que se trouve aujourd'hui la SF, que ce soit en Grande-Bretagne, en France, en Allemagne, au Canada.

Pour éclairer cette discussion, il faut établir une distinction. Il est difficile de s'interroger sur les implications sociales réelles et possibles de la science-fiction si l'on ne distingue pas la dimension sociale de la sociologie littéraire textuelle. Par dimension sociale, j'entends le phénomène « science-fiction » dans ce qu'il comporte de non strictement littéraire. Cette dimension se traduit en Occident par des activités qui gravitent autour des productions littéraires (mais aussi visuelles : illustrations, BD, cinéma), tout en n'en étant pas : ce sont les publications d'amateurs (*fanzines, newszines, clubzines,* etc.), les clubs, les congrès (dans leur formule américaine), l'existence de revues et de collections spécialisées, et bien entendu un jargon, un argot spécialisé, à 99 % d'origine américaine.

Ces caractères non littéraires ne sont pas à proprement parler uniques en littérature. Mais on les trouve plus fréquemment dans les littératures ostracisées, la

« paralittérature », telle la bande dessinée. Il n'est pas douteux cependant que le réseau d'activités que tissent les amateurs de SF autour de la littérature de science-fiction est original. C'est en particulier l'observation sociologique de ces traits originaux qui a conduit le sociologue de SF Gérard Klein à parler de cette dernière comme constituant une **sub-culture.**

Voilà pour ce qui est de la dimension sociale du phénomène SF, et nous n'avons pas encore parlé de la **littérature.** Car cette dernière gagne à être vue indépendamment de ces phénomènes qui lui sont externes : elle doit être évaluée d'emblée comme une production imaginaire exactement comme n'importe quelle autre littérature. Là interviennent les études et recherches théoriques effectuées par les Versins, Eizykman, Ketterer, Suvin, Scholes, Angenot . . .

Il ne s'agit pas d'entrer dans un débat de fond sur la SF. Je dirai simplement — eu égard au thème de ce congrès — qu'une étude, même rapide, de la SF montre que c'est un genre capable d'opérer une remise en question radicale des valeurs au moyen de thèmes comme l'anticipation, les apocalypses, les voyages dans le temps, les mutations et les métamorphoses, les uchronies, etc., et non pas une sous-littérature seulement capable de cultiver les stéréotypes les plus éculés.

Les oeuvres de tous les grands auteurs de SF, aussi bien du XIX[e] siècle que du XX[e], spécialistes de SF ou non, aussi bien russes, français, anglais qu'américains, dénotent une fascination pour l'avenir des sociétés, pour les possibles historiques, pour la place légitime à conférer aux hommes dans l'univers, pour le devenir humain.

Quels sont ces auteurs ? Ce sont les Jules Verne, Wells, Rosny, Renard, Huxley, Orwell, Bradbury, Simak, Sturgeon, Lem, Le Guin, Dick, Spinrad, Jeury, et j'en passe . . . Tous, bon gré mal gré, se trouvent aspirés par la thématique de SF à partir du moment où ils ont choisi de l'aborder et à partir du moment où ils se placent dans la logique des thèmes que je viens d'énumérer. Pour peu qu'ils réfléchissent aux conséquences ultimes de ces thèmes, ils sont amenés à *construire* un imaginaire social qui est fondamentalement l'enjeu de leur récit. C'est ainsi que la science-fiction prend tout son sens. Et surtout c'est ainsi qu'elle peut occuper sa véritable place dans le grand débat qui s'est engagé sur l'avenir de nos sociétés.

Cela étant posé, on peut se demander à qui s'adresse la SF. Pour répondre à cette question, il importe de bien voir qu'on est aujourd'hui enfermé dans une problématique à laquelle il faut tenter d'échapper au Québec : cette problématique sub-culturelle précisément, que je viens de décrire à grands traits, l'héritage de l'expérience américaine. Y échapper donc car cet enfermement est uniquement lié à des conditions historiques et il n'est nullement à considérer comme une nécessité absolue.

Mais, dira-t-on, l'enfermement, le ghetto culturel n'existe-t-il pas dans tous les pays occidentaux ? Sans doute. Mais la raison en est claire : la sub-culture de SF que l'on observe dans la plupart des pays occidentaux aujourd'hui est le fruit d'un parachutage pur et simple d'un modèle né aux États-Unis entre les deux guerres.

Qu'on me comprenne bien : je parle ici essentiellement de phénomènes sociaux et non de littérature ; il est question de conditions de production beaucoup plus que de littérature. Les questions posées dans la présentation de cet atelier traduisent d'ailleurs le malaise qui frappe tout lecteur de science-fiction n'appartenant pas au ghetto :

« À qui la SF s'adresse-t-elle ? Le langage ésotérique de la SFQ est-il un obstacle à sa compréhension ? » À qui la SF s'adresse-t-elle donc ?

Il y a lieu de se débarrasser une fois pour toutes des préjugés qui font de la SF une littérature d'évasion, de divertissement anodin qui s'adresse surtout aux enfants. Je sais que le cinéma de SF tend à renforcer ces préjugés, comme le rappelle Jean-Pierre April. Mais pour savoir ce qu'est la SF de qualité, il faut aller voir un film non pas de série B, mais un *THX 1138*, *Alphaville* ou encore *2001* ; en littérature, il faut lire non un *Perry Rhodan* (même si c'est l'un des succès commerciaux les plus considérables dans le monde entier) mais Philip K. Dick, Michel Jeury ou encore Wells.

Le sexisme virulent dont vient de parler Élisabeth Vonarburg est un cas particulièrement flagrant des stéréotypes sévissant dans la SF sub-culturelle. Il suffit de regarder les vitrines des librairies pour le voir triompher : les couvertures des livres de SF sont la plupart du temps ornées ou de vaisseaux spatiaux ou de femmes nues souffrant d'hypertrophie mammaire. Exemple : les couvertures des éditions J'ai Lu !

J'ai dit que la SF ne remplira son véritable rôle que lorsqu'elle aura réussi à faire entendre sa voix dans le débat sur nos sociétés et sur leur avenir. Or, le modèle américain de SF impose dans les sociétés où il s'implante des cloisonnements qui empêchent la circulation des idées. Ce faisant, il place la science-fiction — littérature hautement estimable — en état d'infériorité par rapport au reste de la littérature, et en position de stérilité sociale. En d'autres termes le modèle américain correspond à une perte de statut sociologique. Pour illustrer ce point, je prendrai un exemple dans l'histoire de la littérature américaine de SF.

Des chercheurs (spécialement de la revue *Science-Fiction Studies* éditée à l'Université McGill) ont montré que la naissance de la sub-culture américaine de SF a correspondu à une perte nette de statut institutionnel. Avant 1911, des centaines de récits de SF et d'utopies ont été écrits et ont été lus par une population large et diversifiée, aucunement comparable au public des *pulps*.

Là où il y avait fluidité, le modèle gernsbackien du ghetto mit des blocages par les choix éditoriaux mêmes qui devaient faire son succès sub-culturel.

À contre-courant du mouvement d'appauvrissement imaginaire et de massification de la SF américaine, je pense que la destinée de la science-fiction est de participer à la dynamique sociale et non de se vouer à l'enfermement institutionnel. Son lectorat sera bel et bien la portion du public la plus progressiste, celle qui souhaite choisir son avenir, celle qui se sent des responsabilités sociales et historiques.

La SF confère à l'imagination tous ses droits ; elle est « créative », et créative certes pour les jeunes, mais non pas seulement peur eux.

Quant à la spécificité du genre au Québec, j'abonderai dans le sens de Jean-Pierre April lorsqu'il distingue la SF du *fandom* (c'est-à-dire de la sub-culture SF) de celle qui prend naissance hors de ce *fandom*. La SF au Québec a une chance très particulière qui tient à sa situation géographique, mais aussi à son histoire. Gilles Bibeau écrit dans le texte de présentation de ce congrès : « Le Québec est passé d'un état rural relativement sous-développé et d'une structure sociale cléricalisée à l'excès à un état moderne et libéral, dans l'espace de quelques décennies. »

« Révolution tranquille », industrialisation et urbanisation rapides, l'extraordinaire rattrapage (pour reprendre le mot de Marcel Rioux) que vit le Québec aujourd'hui exige un surcroît de lucidité, de l'esprit critique vis-à-vis des modèles existants, ainsi qu'un esprit positif, constructif.

La SF au Québec en est à ses premiers balbutiements. D'une part elle ne possède encore qu'un nombre réduit d'auteurs de SF ; et d'autre part, elle n'a pas encore su faire la part des choses en ce qui concerne l'influence américaine : intégrer le meilleur de l'apport américain, le délire imaginatif des Spinrad, Dick, Sturgeon, tout en gardant ses distances par rapport aux faiblesses de la sub-culture américaine de SF.

J'ai dénombré une cinquantaine de récits de SF au Québec des origines à nos jours, en excluant les récits pour enfants, car ceux-ci correspondent à des paramètres particuliers. En dépit de ce nombre, qui n'est pas négligeable, la SF québécoise a encore tout à construire, car un courant vivant de SF dans ce pays ne peut se constituer que s'il existe un fonds d'auteurs conscients de l'enjeu de leur écriture. C'est sans doute à cette tâche que les personnes autour de cette table consacrent leur énergie par l'écriture de science-fiction, les revues, les numéros spéciaux sur des thèmes, les congrès. La SFQ n'a aujourd'hui d'avenir que si elle est littérairement comparable à la littérature générale. Malheureusement, il lui est souvent demandé plus qu'à cette dernière, qui pourtant ne produit pas que des chefs-d'oeuvre. Le statut de la SFQ doit évoluer pour qu'elle jouisse de sa place dans la dynamique socioculturelle du Québec moderne.

Ce que nous avons en ce moment au Québec, c'est une science-fiction dans un état de forte dispersion. Est-ce un bien ? Est-ce un mal ? Je tiens cette dispersion pour un bien dans la mesure où elle manifeste un dynamisme. Dans la SFQ, on trouve par exemple une demi-douzaine d'auteurs attirés par l'expérimentation littéraire. Si l'on est conscient du fait que les expérimentations en littérature ne peuvent s'adresser à un large public, on ne voit pas au nom de quoi il conviendrait de refouler cette partie de la créativité littéraire des auteurs du Québec. Il y a donc place pour eux, comme il y a place pour les recherches poétiques.

On trouve aussi, autre exemple décrit par Jean-Pierre April, un assez fort contingent de récits d'auteurs non cantonnés à la science-fiction. Ce sont les Barcelo, Guitard, O'Neil, Billon, pour ne mentionner que les plus récemment publiés. Je vois là une chance pour la science-fiction au Québec. En effet, dans l'optique de la fluidité socioculturelle dont j'ai parlé dans ce commentaire, une Agnès Guitard, un François Barcelo ou un Pierre Billon manifestent un intérêt réel pour l'imaginaire de science-fiction qui est le gage de l'avenir prometteur de la SFQ, un avenir non pas sub-culturel mais bel et bien culturel.

Il est possible qu'apparaissent des résistances à l'imaginaire de science-fiction, mais ces écrivains, qui n'ont pas attendu que la vague américaine les atteigne pour écrire de la SF, sont en quelque sorte des garants de l'avenir ouvert de la SFQ : par eux, qu'il faut certes introduire plus avant dans les thématiques modernes de la science-fiction mondiale, la SFQ peut aussi acquérir droit de cité dans l'univers québécois des lettres à côté du roman réaliste, aujourd'hui la voix dominante de la littérature occidentale.

ATELIER 11

Les oeuvres de création des communautés culturelles

Conférenciers : Takis MERLOPOULOS, président, Association des communautés ethniques du Québec ; professeur, Cégep de Limoilou
Karel LUDVIK, producteur de la série PLANÈTE, Radio-Québec
Maurice JACQUES, écrivain, professeur, psychopédagogue

Animatrice : Elka TARRAB, professeur, PPMF, Université de Montréal

Sujet difficile à traiter, si difficile qu'il a dévié un peu de sa trajectoire. Les textes qui suivent rendent compte autant de la difficile intégration des immigrants à la communauté québécoise que des difficultés de celle-ci à être accueillante sans restriction. Lent processus encore en voie . . .

L'apport des communautés culturelles à la vie québécoise

Takis MERLOPOULOS

La preuve de la rentabilité économique de l'immigration n'est plus à faire. Au Canada, comme en tout autre pays ayant la possibilité de recourir à cette formule pour augmenter ses effectifs, améliorer la composition de sa main-d'oeuvre, empêcher le vieillissement de sa population, élargir son marché national, importer du savoir-faire et même parfois des capitaux, l'immigration a permis l'accélération des taux de croissance de la production et du potentiel de production tout en allégeant considérablement les coûts entraînés par la mise en place de l'infrastructure économique.

D'ailleurs, malgré la persistance de préjugés solidement enracinés, l'immigration n'amène pas au pays un contingent de *scabs* potentiels ou de voleurs de *jobs*. Même en période de « stagflation » ou de basse conjoncture, elle contribue au contraire à la création de plusieurs nouveaux emplois et au contrôle de l'inflation.

N'oublions pas en effet que, par leur consommation personnelle et familiale, les immigrants augmentent, à titre de consommateurs, la demande globale pour les produits de fabrication domestique.

N'oublions surtout pas que, en tant que travailleurs déracinés et, dans la majorité des cas, sélectionnés, les immigrants font preuve d'une mobilité professionnelle et géographique supérieure à celle des travailleurs autochtones, étant disposés à se soumettre plus facilement que tous les autres aux déplacements et aux recyclages nécessaires à la réalisation des tâches productives que les travailleurs du pays d'accueil ne sont pas disposés ou ne sont pas en mesure d'assumer et dont dépend cependant en bien des cas le déblocage de goulots d'étranglement qui empêchent la reprise économique et le retour de la prospérité.

C'est pour ces raisons que, de l'avis de tous les milieux scientifiques, politiques et socio-économiques informés, l'immigration est considérée comme un facteur permettant la création de nouveaux emplois et l'amélioration du taux d'occupation de la main-d'oeuvre de la société d'accueil.

Elle contribue également à l'amélioration de la productivité et à l'amélioration de la compétitivité des produits de fabrication domestique en empêchant la flambée des coûts de la main-d'oeuvre dans les secteurs où, celle-ci se faisant rare, les demandes de rémunération risquent de devenir exagérées.

L'apport de l'immigration et des communautés culturelles est tout aussi impressionnant sur le plan du développement culturel.

Le Québec français est une société distincte qui depuis la seconde moitié du XX^e^ siècle revendique de plus en plus la maîtrise de son destin collectif en affirmant sa spécificité tout en s'ouvrant avec confiance au monde, en se modernisant, en se laïcisant et en réclamant son autonomie. Les difficultés économiques qu'aurait pu dresser contre toutes ces aspirations légitimes la faiblesse qualitative et surtout quantitative du personnel scientifique et intellectuel disponible au moment de ce grand tournant historique furent en grande partie contournées ou aplanies grâce au personnel hautement qualifié que l'immigration amenait au pays.

Cela dit, la définition de la culture privilégiée n'est pas une définition élitiste. La culture aussi bien que la langue est un produit collectif plutôt qu'individuel, un produit du peuple, cristallisé puis purifié par les créations de l'élite intellectuelle, scientifique ou artistique et l'émerveillement qui nous saisit face aux oeuvres de génie.

Ainsi, même si j'ai tenu à mentionner spécifiquement les rôles d'éducateurs et d'agents de changement assumés par les arrivants au cours de cette période de révolution tranquille qui a si profondément marqué le paysage culturel du Québec, je vous proposerais plutôt, — au lieu de vous inviter à feuilleter les listes du personnel scientifique de nos écoles, de nos centres de recherche et de nos universités ou d'insister sur la présence d'une multitude de représentants des communautés culturelles parmi les pionniers des ballets, des théâtres et des orchestres qui au cours des trente dernières années ont jailli un peu partout comme des champignons, symboles de fierté et du dynamisme culturel de ce pays, — de parcourir paisiblement les quartiers et le centre-ville de Québec ou de Montréal et d'admirer la richesse et la diversité des étalages des boutiques tenues par les artisans et les commerçants qui représentent ces communautés ou encore plus simplement de considérer dans vos habitudes quotidiennes combien les airs des chansons que vous fredonnez, les vêtements que vous portez, les menus de vos repas familiaux, se sont enrichis grâce aux influences et aux recettes apportées par les arrivants pour s'ajouter à celles qui vous furent léguées par vos ancêtres.

L'intégration culturelle des immigrants à la société d'accueil représente cependant un défi bien plus exigeant.

Dans la plupart des cas, la démarche adoptée consciemment ou inconsciemment par les autorités se donne comme objectif le *melting pot*, c'est-à-dire une assimilation brutale plutôt qu'une insertion mutuellement enrichissante des communautés culturelles constituées par les immigrants à l'élément le plus fort de la population du pays qui les a reçus.

Malgré son attachement officiel au principe de la « mosaïque », le Canada ne déroge pas à la règle que nous venons d'énoncer.

Une fois installé au pays, l'immigrant est donc invité à comprendre que sur ce territoire, c'est en anglais que l'on gagne sa vie, c'est en anglais que l'on s'instruit et c'est en anglais que l'on s'amuse, sans s'occuper outre mesure du français et des cultures autochtones qu'on retrouve aussi dans le décor du paysage culturel canadien.

Il se voit également forcé, s'il veut se faire une place au soleil, de renoncer à sa langue maternelle, aux valeurs constituant le bagage culturel qu'il apporte de son pays d'origine et même parfois à se débarrasser d'un nom difficile à prononcer.

Humilié même chez lui où ses propres enfants refusent d'échanger avec leurs parents dans leur langue maternelle, pressés qu'ils sont d'effacer la tare que représente leur origine et de se faire accepter comme des *native speakers* de la langue de Shakespeare, l'immigrant doit se résigner à la folklorisation de son identité culturelle, à l'effacement et à l'acculturation.

Une autre particularité de l'immigration canadienne fut aussi son utilisation systématique, sous le régime anglais, dans la poursuite d'une politique de peuplement et d'anglicisation de ce vaste pays. On n'a pas en conséquence à être surpris de la méfiance traditionnellement manifestée par les Canadiens français face à ce « cheval de Troie » qui a permis leur minorisation partout au pays sauf au Québec.

Devenues involontairement la pomme de discorde d'un conflit qui n'est pas le leur et dont l'issue est cependant d'importance vitale pour la survie du fait français en Amérique du Nord dont la province de Québec est demeurée le principal foyer, les communautés culturelles constituent à quelques exceptions près la « troisième solitude » de la société québécoise.

Leur relation avec la culture de la majorité de la population de la Belle Province, c'est-à-dire avec le Québec français, est une histoire d'amour non consommée.

Chacun des amoureux doit par conséquent faire son bout de chemin pour se rapprocher de l'autre si l'on veut que cette relation soit aussi fructueuse sur le plan culturel qu'elle le fut d'emblée sur le plan du développement économique et de la prospérité.

Si l'expérience des membres des communautés culturelles de la région 03 (Québec et ses environs) devait être retenue comme ayant la valeur d'un signe avant-coureur plutôt que celle de l'exception qui confirme la règle, l'intégration des communautés culturelles représentant les Québécois de nouvelle souche au Québec français pourrait se réaliser sans difficulté majeure au prix cependant de la réalisation préalable des deux conditions suivantes :

— Que la société d'accueil se débarrasse de toute méfiance face aux arrivants en acceptant que leur attachement et leur volonté de sauvegarder l'essentiel de leur bagage culturel constituent pour sa propre culture un facteur d'enrichissement.

— Que la société québécoise se débarrasse enfin des peurs qui l'empêchent d'assumer pleinement sa propre identité culturelle et qui, malgré l'énorme potentiel du pays et de son peuple, la condamnent de temps à autre à des comportements timorés de groupe minoritaire ou de nation dominée.

La série *Planète* et la langue française

Karel LUDVIK

Depuis décembre 1979, Radio-Québec présente *Planète*, une série d'émissions destinée aux minorités ethniques du Québec. En effet, Radio-Québec a apporté une contribution non négligeable dans le domaine de la télévision multi-culturelle en produisant 179 émissions destinées à une quarantaine de communautés différentes au cours des trois premières années de diffusion. C'est la première fois en Amérique qu'une télévision d'État se lance dans un projet d'une telle envergure.

La plupart de ces émissions ont été produites par des membres des communautés culturelles ; toutefois, depuis le début de la troisième année, des réalisateurs québécois ont contribué à la production tout en maintenant un contact étroit avec les diverses communautés. Nous étions face à un réservoir de téléspectateurs extrêmement riche par sa diversité de couleurs, de religions, de cultures, de degrés d'intégration et de couches sociales. Au point de vue démographique, le Québec se compose de 42 groupes ethniques principaux. Le recensement Canada 1971 publie les chiffres suivants :

Québec	6 027 765	100 %
Francophones	4 759 360	79 %
Anglophones	640 065	11 %
Allophones	628 360	10 %

Pour l'Île-de-Montréal, le même recensement donne les chiffres suivants :

Total (Montréal)	1 959 145	100 %
Francophones	1 155 615	59 %
Anglophones	333 405	17 %
Allophones	470 125	24 %

Ces données statistiques nous permettent d'évaluer assez précisément la clientèle ethnique existante.

C'est au mois de février 1979 que le Conseil des ministres du gouvernement du Québec adoptait la résolution de donner à Radio-Québec une nouvelle vocation, celle d'offrir des services aux différentes communautés culturelles et linguistiques de la région de Montréal, à qui les médias traditionnels faisaient peu de place.

En juillet 1979, Radio-Québec, en collaboration avec le ministère de l'Immigration, réunissait un comité consultatif composé de membres des groupes ethniques importants dont la langue maternelle n'était ni le français, ni l'anglais. Dans sa structure finale, le groupe se composait de représentants allemands, arabes, armé-

niens, chinois, créoles, espagnols, grecs, italiens, juifs, latino-américains, portugais et ukrainiens. Ce groupe de travail allait aider Radio-Québec à développer les lignes directrices de sa nouvelle branche de programmation.

L'objectif de la série était de donner la parole aux différentes minorités culturelles afin de permettre d'engager un dialogue entre elles. Il fut convenu que la série *Planète* s'adresserait à toutes les ethnies non francophones et non anglophones de la province qui réunissaient au moins 1% du total de la population ethnique, c'est-à-dire de 6 à 7 000 habitants. Il fut convenu également que le consultant allemand représenterait toutes les communautés germaniques : l'allemande, l'autrichienne, la néerlandaise et la suisse ; le consultant chinois, les groupes asiatiques : Chinois, Cambodgiens, Japonais, Laotiens et Vietnamiens ; le consultant arabe, tous les groupes arabophones ; le consultant ukrainien, tous les groupes slaves ; le consultant indien, tous les groupes du sous-continent indien. (Pour des raisons pratiques, les communautés hispaniques et latino-américaines ont été jumelées.)

Les groupes membres du comité consultatif ont participé au démarrage de la production au début de l'automne 1979 pour former les 12 unités de base. La clientèle à rejoindre allait des communautés bien établies et structurées, jusqu'aux communautés plus jeunes et moins bien intégrées. Comment réaliser l'objectif de la série ? Comment engager le dialogue ? Les groupes étaient tous intéressés à collaborer, ils voulaient tous parler.

Le nombre des participants qui comprenaient le français était très peu élevé ; ils étaient plus à l'aise en anglais. La première contrainte linguistique s'imposait : pour percer dans ces diverses communautés, il fallait produire ces émissions dans la langue des communautés visées. Et pour permettre à la population en général de mieux les connaître, il fallait sous-titrer les émissions en français.

Produire des émissions pour le sous-continent indien avec la douzaine de langues qui le caractérisent était pratiquement impossible, alors que déjà ces pays ont recours à une langue seconde comme véhicule de communication. Les programmes qui leur étaient destinés ont donc été produits en anglais.

N'ayant pas les ressources lui permettant de produire des contenus aussi divers, en autant de langues, Radio-Québec n'avait pas d'autre choix que de s'adresser à des membres des communautés concernées. Il fallait donc trouver dans chacune de ces communautés les professionnels possédant les qualifications nécessaires à la réalisation d'un tel projet, et développer avec eux un contenu qui respecterait l'orientation de la série.

Le 3 décembre 1979, Radio-Québec diffuse les trois premières émissions, donnant la parole aux Grecs, aux Allemands et aux Vietnamiens. La structure de la programmation prévoyait que chacun des douze groupes serait à l'antenne une fois par mois. Tout le monde était désireux de se présenter et de se faire connaître dans sa langue à la population en général ; les émissions étaient sous-titrées en français. Voici quelques-uns des sujets traités au cours de la première année : religion, intégration, éducation, conditions de travail, musique, folklore, statut de la femme et de la jeunesse, etc.

Les émissions furent bien accueillies par les communautés elles-mêmes, et la population québécoise avait accès au contenu par le biais du sous-titrage. L'impact de

ces émissions sur les diverses communautés était difficilement mesurable, car la méthodologie de BBM reflétait plutôt la cote d'écoute de la population en général, qui de toute façon n'était pas très élevée.

La fréquence de diffusion, une émission par mois pour chacun des groupes, constituait un inconvénient certain. Seule la rétroaction téléphonique nous assurait que les émissions rejoignaient l'auditoire cible. D'autre part, la rétroaction téléphonique reçue des téléspectateurs québécois n'était pas toujours favorable à la série et prétendait parfois qu'il valait mieux mettre cet argent sur la programmation régulière de Radio-Québec.

La deuxième année apporta un changement dans la structure de la programmation et dans le choix des groupes. Les regroupements de plusieurs communautés furent abandonnées car certaines d'entre elles n'avaient qu'une émission symbolique à l'antenne au cours de l'année. Au lieu de trois émissions diffusées pendant six mois les samedis en fin d'après-midi, nous étions à l'antenne à l'année longue tous les samedis et dimanches en début de soirée. Ce nouvel horaire permettait également un fonctionnement sous forme de mini-séries pour chaque communauté. Chaque mini-série comportait quatre ou cinq émissions destinées à la même communauté, qui étaient diffusées consécutivement au cours du même mois, à raison d'une fois par semaine, à jour et à heure fixes.

Ce changement a permis d'encourager davantage les téléspectateurs à se retrouver au rendez-vous et de développer également un sens de continuité dans le contenu des émissions, produisant ainsi un impact plus grand parmi les téléspectateurs et permettant une meilleure publicité. Les cotes d'écoute ont également augmenté. De plus, les émissions de fin de semaine étaient rediffusées dans le courant de la semaine suivante. Des émissions spéciales ont été ajoutées à la série. Les trente-neuf communautés, parfois symboliquement desservies durant la première année, ont été réduites au nombre de vingt au cours de la deuxième année. Grâce à l'amélioration de la qualité et de l'horaire des émissions spéciales, présentées aux heures de grande écoute en milieu de semaine, *Planète* s'est intégrée complètement à la programmation de Radio-Québec.

Un volet supplémentaire est venu se greffer à la série pour la troisième année de son existence : *Info-Planète*. Il s'agit d'une émission mensuelle, genre magazine d'actualités tant culturelles que générales, dont l'auditoire cible est l'ensemble de la population du Québec. Jusqu'à présent, la majorité des émissions ont été et sont encore produites dans la langue respective de chaque communauté.

Sans ce facteur déterminant, il est pratiquement impossible de communiquer avec les diverses communautés. Malgré tout, plusieurs émissions ont été produites en français et, déjà au cours de la première année, une émission en hommage à Jordi Bonet a été produite entièrement en français dans le cadre des émissions hispaniques et latino-américaines. Certaines entrevues des émissions tchécoslovaques et arabes ont été réalisées en français. Une émission consacrée aux Salvadoriens a été produite entièrement en français. Toutes les émissions spéciales sont en français également. Les émissions destinées à la communauté juive ont toujours été produites en français même si 20 % seulement de la communauté parle français.

On peut expliquer le choix du français en tant que véhicule d'expression des émissions spéciales par le fait que celles-ci s'adressaient tant au grand public qu'aux communautés ethniques. D'une part, elles présentaient des manifestations d'ordre culturel telles le récital du groupe chilien Quilapayun présenté par Pauline Julien, le téléthéâtre *Les Immigrés* de Slawomir Mrozek ou le concert de la chanteuse Eva. D'autre part, elles traitaient aussi de certains aspects socio-politiques ; deux émissions furent produites au cours de la période pré-électorale de 1981, ayant comme thème la position des groupes ethniques face aux élections.

Les communautés désiraient démontrer dans le cadre de ces deux émissions qu'elles participaient activement à la vie de notre société tout en apportant la contribution culturelle de leurs pays d'origine. L'utilisation de la langue française dans les émissions régulières rejoignait les mêmes préoccupations. Le sous-titrage ne constitue pas une solution satisfaisante ; de plus, il est toujours mal accueilli par la population québécoise.

La mini-série *Info-Planète* est un reflet de communication universelle accessible à la majorité de la population québécoise. Elle s'adresse à tous, comble une lacune dans le domaine de l'information actualisée et met en valeur des éléments propres aux communautés culturelles.

Comme nous le savons, l'intégration des minorités culturelles au milieu francophone est liée au processus de francisation de l'économie québécoise d'une part, et, d'autre part, à l'affirmation de leur identité culturelle propre. Il paraît important pour ces communautés de se doter de structures solides leur permettant de préserver leur culture d'origine pour qu'elles puissent s'intégrer au fait francophone. Donc, bien que l'utilisation du français soit actuellement favorisée, nous sommes malgré tout contraints de recourir au véhicule de communication que privilégient les diverses communautés, soit leur langue maternelle.

Les oeuvres de création des communautés culturelles

Maurice JACQUES

« De New York à Québec, il n'est que deux heures cinquante minutes de vol avec escale à Montréal. On passe cependant d'un monde à un autre ». Ces deux phrases expriment l'expérience d'un Européen dans ses premiers contacts avec la Vieille Capitale. Marcel de Corte ajoute dans son livre *J'aime le Canada français* : « Je ne me sens pas dépaysé à Québec ».

Nous n'avons pas tous suivi le même trajet, de notre pays d'origine au Québec. Nous avons fait des expériences individuelles propres à chacun de nous, mais nous avons appris, compris ou senti bien vite la spécificité de la province de Québec en Amérique du Nord. Pour ma part, lorsque je suis arrivé à Toronto en 1969, j'ai dû attendre pendant plus de trois heures l'arrivée d'un « parlant français » au service de l'immigration de cette ville. Cette expérience ne fut qu'une prémisse de tout ce que je devais comprendre dans les années qui ont suivi.

Dans ses affirmations, Marcel de Corte a marqué d'un seul coup la nette différence de structure urbaine et de vie sociale qui existe entre Québec et Montréal. Nous constatons une plus grande facilité de communication entre les diverses communautés culturelles. Nous pouvons nous asseoir à la même table pour discuter des problèmes qui nous préoccupent.

La Confédération des associations linguistiques et culturelles de Québec a pris naissance dans cette ambiance favorable d'échanges et de dialogues entre des gens de cultures différentes. Les dix-sept associations qui forment la CALCQ permettent d'établir une sorte d'osmose entre elles d'abord, puis entre elles et les Québécois sur tous les plans de la vie sociale. Les rencontres et les activités que nous mettons sur pied ne peuvent que contribuer à développer la créativité existentielle de nos membres. Cette nouvelle façon de voir la réalité, tout en améliorant nos relations avec le milieu, contribue à valoriser notre culture d'origine et à maintenir vivante notre créativité expressive.

Je me permets, avant de vous entretenir de la vie culturelle des Néo-Québécois demeurant dans la Vieille Capitale, de considérer la situation de l'immigration québécoise puisque nous constatons que le concept d'immigrant est souvent associé à celui d'ethnicité, de communauté culturelle, de néo-québécois, de néo-canadien.

Nous tracerons, dans un premier temps, le profil linguistique de l'immigrant au Québec dans le but de faire ressortir les possibilités d'évolution de l'immigrant francophone dans la société québécoise.

Dans un rapport intitulé *Une problématique des ressources humaines au Québec*, nous relevons que, de 1946 à 1973, 756 141 immigrants étrangers sont venus s'installer au Québec, soit une moyenne de 29 000 par année. Toutefois, le Québec a perdu au cours de la même période une bonne partie de cette même population immigrante. Le bilan de 1971 établit en effet le résultat net à un nombre beaucoup plus modeste, à savoir 371 545 des 750 000 précités. D'après ce même rapport nous trouvons le chiffre approximatif de 410 000 immigrants présents dans la population québécoise à la fin de 1973. Nous devons souligner un fait très important dans le mouvement et la répartition de la population immigrante au Canada : le Québec représentait 28 % de la population canadienne. Il n'a reçu que 15,8 % des immigrants arrivés au Canada.

L'Ontario, qui comprenait 35,7 % de la population canadienne, a accueilli 52 % de l'immigration. La Colombie-Britannique qui ne comptait que 10,1 % de la population en a reçu presque autant que le Québec, soit 15,5 %. Ces différences se retrouvent dans presque tous les principaux groupes d'immigrants, compte tenu de leur pays d'origine.

Le cas qui nous préoccupe le plus pour le Québec est probablement celui du groupe des immigrants venant de la France. En 1962, le Québec recevait 80,2 % de ces immigrants. En 1971, il n'en reçoit plus que 61,6 %. En revanche, l'Ontario, qui n'en accueillait que 13 % en 1962, en a reçu 23,7 % en 1971. Et même la Colombie-Britannique est passée de 2,7 % à 4,7 %. Assez curieusement, j'ai constaté dans ce même rapport, et dans un autre présenté par la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, que l'Ontario n'a perdu de sa force d'attraction relativement au reste du pays que pour les immigrants venus des États-Unis.

Pour cette même époque, quel était le profil linguistique de l'immigration au Québec ? Si l'on considère l'ensemble de la période 1946-1971, une constatation se dégage facilement. Au cours de ce quart de siècle, la répartition linguistique de l'immigration au Québec est exactement l'inverse de celle de la population québécoise, c'est-à-dire que 82 % des immigrants étaient des non francophones alors que 18 % avaient le français comme langue d'usage. Si l'on se limite à la période 1962-1973, on voit que l'année 1967 marque une certaine rupture. Avant cette date, le profil linguistique de l'immigration au Québec montre qu'en moyenne 26 % des immigrants étaient de langue anglaise et que les immigrants de langue française avaient la même importance relative. Après Expo 67, on observe pour le français une décroissance régulière de son pourcentage jusqu'en 1973, tandis que l'immigration anglophone croît progressivement. Cette évolution s'est confirmée à partir de 1969. Elle devenait d'autant plus sérieuse que les autres immigrants, qui ne parlaient ni l'anglais ni le français, optèrent, pour une bonne part, pour la langue anglaise, pour des raisons d'ordre économique.

Je dois souligner que le bilinguisme n'était pas en meilleure santé que le français au Québec. En 1968, 35 % des immigrants arrivés au Québec ne parlaient ni le français ni l'anglais. 30 % parlaient seulement l'anglais, 24 % parlaient le français, 11 % parlaient l'anglais et le français. En 1973, 27 % ne parlaient ni l'anglais ni le français, 42 % ne parlaient que l'anglais, 19,5 % que le français et 11 % parlaient les deux langues.

Le Québec s'est doté depuis le 5 novembre 1968 d'un ministère de l'Immigration. Il est clair que la création de ce ministère n'a pas permis au Québec d'atteindre ces objectifs d'immigration. « Il est universellement admis que l'immigration est, en fait, destinée à combler les déficits d'une population . . . Déficit global (démographique) et/ou déficit sectoriel (emplois) ».

Certains souhaitent que l'immigration soit, pour le Québec, un moyen de compenser la dénatalité francophone et d'y maintenir la survie de la langue française. Des raisons multiples justifient la politique d'immigration : des raisons de peuplement, des raisons socioculturelles, des raisons humanitaires (les réfugiés politiques, par exemple). Dans le cas du Québec, l'immigration constituerait un instrument cohérent d'équilibre des ressources humaines nécessaires à son développement économique et culturel.

Or le Québec ne pouvait pas entreprendre les démarches qu'exige une telle politique pour deux raisons :

1) Le gouvernement du Québec ne disposait pas d'instrument global et cohérent de connaissance et de maîtrise des ressources humaines existantes et qui lui étaient nécessaires.
2) Les décisions concernant cet apport complémentaire de population échappaient au Québec et étaient prises presque exclusivement à Ottawa selon des critères nationaux qui n'étaient pas forcément compatibles avec les besoins fondamentaux du Québec.

Cette velléité de recourir à une immigration francophone ou « francophonisable » afin de renforcer le groupe majoritaire s'est manifestée longtemps dans l'intelligentsia québécoise, mais les résultats des vingt-cinq dernières années jusqu'à 1974 n'ont pas été encourageants à ce titre.

Autres que les effets linguistiques que l'on connaît déjà, quelles sont les conséquences des politiques d'immigration pour les communautés culturelles au Québec ?

D'abord, en tant que francophones, nous sommes traités presque de la même façon par les Québécois que tous les autres groupes d'immigrants. Ayant été les victimes d'une politique qui n'a pas favorisé adéquatement l'épanouissement de leur culture, qui n'a permis aucune ouverture d'acculturation entre la société d'accueil et les nouveaux arrivés, les Québécois se sont repliés sur eux-mêmes par instinct de conservation. Cette situation sociale a créé, pour nous les francophones, un certain malaise et une difficulté de communication. Quand par hasard quelques-uns d'entre nous parviennent à franchir toutes les barrières pour se tailler une place dans la société d'accueil, ils retournent rarement dans leur communauté culturelle respective pour l'enrichir de leur expérience et l'aider à accéder à un certain niveau.

Nous assistons parfois à une décapitation de l'élite intellectuelle de certaines communautés. Tout effort, toute tentative de la part des immigrants allophones pour s'orienter vers l'entité majoritaire, en apprenant sa langue, était tuée dans l'oeuf. Mentionnons tout de suite que cette partie de la population immigrante peut être dite anglophone à des titres divers. Nous pouvons parler de l'anglais comme langue maternelle ou première langue apprise, comme langue de culture, ou de l'éducation ou des études, ou comme langue d'usage, de travail ou des relations sociales.

Beaucoup de ces immigrants qui ne s'expriment ni en français ni en anglais au foyer communiquent en anglais dès qu'ils sortent du foyer.

Les immigrants ont quelque chose qui les lie : c'est qu'ils sont des étrangers à un certain moment de leur existence ou toute leur vie, et ils sont toujours liés viscéralement à un autre lieu en un autre temps. Mais nous, immigrants ou Néo-Québécois francophones, nous sommes culturellement coupés de ces immigrants qui, par la force des choses, ont eu l'anglais comme langue d'usage ou langue de culture.

C'est sûr que tout individu a tendance ou avantage à s'exprimer dans sa langue maternelle ou dans celle qu'il maîtrise le mieux quand il s'aventure dans l'acte de la création littéraire. Nous débouchons ici sur une double question : Pour qui et pourquoi écrivons-nous ?

Cette double interrogation que pose tout homme ou toute femme écrivain qui a quitté sa terre natale et qui sent le besoin de communiquer nous amène à envisager la façon dont les communautés culturelles s'organisent pour transmettre leur culture aux Québécois et comment la littérature représente un moyen de vulgarisation culturelle, un instrument de revendication sociale ou de dénonciation de certaines situations sociales du pays d'origine.

En consultant le *Répertoire des organismes des communautés culturelles* élaboré en 1981 par le ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration, nous constatons toutes les possibilités qui s'offrent au Québec de bénéficier de ces sources d'enrichissement culturel qui ne viennent nullement en conflit avec son caractère essentiellement français.

Les communautés culturelles se sont dotées d'associations, de services, de journaux répondant à leurs besoins particuliers. Il faut noter que toutes ces réalisations voyaient le jour grâce à leurs propres ressources. L'aide gouvernementale arrive tardivement et partiellement. Par l'intermédiaire de leurs revues, de leurs propres émissions, les communautés parviennent à vulgariser les oeuvres de leurs artistes et de leurs écrivains. Les médias d'information n'ont pas toujours été d'une grande largesse à l'égard des communautés culturelles. Dans un texte intitulé *Analyse du contenu des nouvelles nationales à la télévision canadienne*, les auteurs s'étonnent avec raison du peu d'importance que prennent dans les informations les Néo-Canadiens, que ce soit à titre individuel ou en association avec les groupes français ou anglais. Les types d'activité qui caractérisent chacun des groupes d'une société nous renseignent sur leur façon de participer à la vie sociale.

Radio-Québec fait un travail formidable en présentant, dans son émission *Planète*, des images reflétant des réalités très lointaines touchant le pays d'origine des groupes ethniques. Au cours de ces émissions, on s'interroge sur le vécu des membres des communautés culturelles, sur leur culture, leurs loisirs, leur littérature. C'est aussi une tribune où les poètes, les écrivains peuvent s'exprimer et dont les artistes peintres et les musiciens profitent pour présenter une image de leur pays d'origine.

D'autres immigrants, même quand ils ont choisi de venir s'établir au Québec, n'ont pas volontairement quitté leur pays. Ils cherchent souvent un moyen de poursuivre la lutte entreprise dans leur pays d'origine. L'art ou la littérature prend alors un aspect engagé.

Créer, c'est se retrouver. C'est aussi s'identifier à soi-même et aux autres, c'est un acte agréable, intime, parfois difficile mais magique. Nous voulons tous durer, nous recherchons tous l'éternité d'une façon ou d'une autre. À un certain moment nous éprouvons ce besoin de communication et de vulgarisation, le besoin de nous présenter sur la place publique. Les créateurs immigrants, écrivains, peintres, sculpteurs, musiciens, etc., font partie de cette aventure collective et fragile du Québec, ils en sont des éléments essentiels. L'écrivain québécois ou canadien-français a une mission dans le processus évolutif de l'entité québécoise ou française de l'Amérique du Nord. On a tenté à plusieurs reprises de former une association des écrivains du Québec. L'Union des écrivains québécois parvient à atteindre plusieurs objectifs dans ce sens. On retrouve, dans son dictionnaire des écrivains québécois, des noms d'auteurs issus des communautés culturelles.

L'intégration présente des niveaux différents d'après chaque immigrant et selon le pays d'origine. Quand l'individu émigre d'Allemagne, du Pérou, de la France, l'idée d'intégration et la façon dont il la vit revêtent un caractère ou une dimension très variée. Je crois que nous pouvons détecter cette différenciation d'un Haïtien à l'autre, d'un Français à l'autre ou d'un Péruvien à l'autre nonobstant le niveau intellectuel ou professionnel, si nous envisageons le principe d'unicité. Pour certains immigrants, il est presque impossible de couper le cordon ombilical, et il y a une pensée viscérale, un souffle de vie qu'aucune tentative d'assimilation ne peut effacer. Il ne s'agit pas de nous scléroser mais plutôt d'intégrer le milieu sans pourtant renier ce que nous sommes. Il est important que les instances politiques cherchent à confirmer l'immigrant dans son nouveau milieu en en stimulant l'acculturation. Pour le gouvernement et les Québécois de vieille souche, cela veut dire s'efforcer de connaître et de comprendre les nouveaux arrivés.

Les communautés culturelles ont franchi un pas appréciable au cours des dernières années. Plusieurs librairies du Québec ont, sur leurs rayons, des ouvrages de nos créateurs, ce qui constitue une initiative nouvelle pour plusieurs groupes ethniques. Des émissions de radio et de télévision livrent au public québécois, dans un contact le plus souvent instructif, des variétés culturelles, grâce à la participation créatrice de groupes différents. Les créateurs en profitent pour livrer le fruit de leurs expériences et de leurs réflexions sur la musique, la peinture, la littérature et les croyances populaires d'ailleurs.

À Montréal, des centres culturels s'ouvrent aux Québécois pour leur présenter des expériences théâtrales reflétant des cultures d'origines diversifiées. Le caractère cosmopolite de Montréal contribue à créer cette mosaïque artistique et littéraire. Toutes les villes de la province ne vivent pas la même réalité que la métropole. Mais à Sherbrooke, à Trois-Rivières, par exemple, il existe une vie artistique et littéraire des communautés ethniques.

La ville de Québec offre aux immigrants une ambiance culturelle tout à fait différente de celle de Montréal. Nous trouvons dans la Vieille Capitale un milieu beaucoup plus accueillant pour les immigrants francophones.

Depuis plusieurs années, la Confédération des associations linguistiques et culturelles de Québec constitue un point de ralliement pour tous les immigrants ou les Néo-Québécois. Cet organisme nous permet de regrouper la majorité des associations

des communautés ethniques de la région de Québec afin d'identifier ensemble nos besoins et de trouver les ressources nécessaires pour atteindre des objectifs communs. La CALCQ est encore jeune, mais elle ouvre des voies différentes à la créativité des Néo-Québécois de la Vieille Capitale. Il s'agit maintenant de nous offrir des moyens et des occasions pour diffuser notre culture. La CALCQ essaie d'établir un dialogue entre les Québécois et les communautés d'origines diverses.

ATELIER 12

L'écriture au féminin

Conférencières :	Louky BERSIANIK, romancière Suzanne LAMY, professeur, Cégep du Vieux-Montréal Marie LABERGE, peintre et écrivaine Nicole BROSSARD, écrivaine
Commentatrice :	Lucie ROBERT, Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Université Laval
Animatrice :	Rosette CÔTÉ, C.E.Q.

Le regard projeté sur elles-mêmes, sur la société, sur la langue qui les dit et par laquelle elles se disent, voilà résumés succinctement les divers aspects abordés dans les textes qui suivent. La mutation souhaitée se fait lentement, socialement ; les femmes ne sont plus muettes ; il faut les lire.

Ouvrage de dame

Louky BERSIANIK

Le gag du langage

D'abord, pour nous aborder, au tout premier abord, ils nous ont coupé la langue et nous avons été muettes pendant des centenaires de jours et de nuits : trente-six mille cinq cents jours et autant de nuits dans un seul siècle. Et, par siècle, trente-six mille cinq cents soleils sans un cri . . .

Ils nous ont ouvert la bouche de nouveau et nous ont greffé une langue étrangère. Et la greffe a pris.

Pas de rejet. Nous n'avons pas rejeté la langue de l'occupant.

Ils nous ont enfoncé des mots et des règles de grammaire dans la bouche. Et nous avons commencé à parler.

Nous avons commencé à parler au milieu d'un éclat de rire général. Nous ne le savions pas encore mais déjà nous sentions confusément que nous en faisions les frais. Ce n'est que petit à petit que la conscience nous est venue : nous nous sommes rendu compte que nous étions nées à la parole, au cours d'un immense canular. Quelque chose s'apparentant aux plaisanteries de casernes, de tavernes et de salles de garde et qu'on appelle avec euphémisme : de l'humour érotique . . .

Ce n'était pas de ne pas avoir de pénis dont, petites filles, nous étions **inconsolables**, c'était de constater jour après jour, dans la cour d'école, dans la salle de classe, à la maison, mais déjà dans la pouponnière, que nous étions nées, irrémédiablement nées, du mauvais bord de la langue et de la parole, du bord du mépris.

Le passé du langage est un gag.
Au présent, la langue dort dans une gangue
comme dans ses lenges.
L'avenir est une formidable gageure.

Un gag / une gageure
Un langage / une gangue

***

Langue de langeur des femmes
langue de sangsue
langue de homard des hommes
Langue de langouste des femmes.
Grammaire de la langouste française.
Cris et crécelles.
Caractères minuscules ou dégingandés.
Antennes épineuses.
Pattes dépourvues de pinces, non-préhensiles.
Migration par milliers en file indienne sur des centaines de kilomètres de lignes ensablées de non-histoire.
Femmes en filigrane sur des milliers de kilomètres de mots
Femmes en fragments sur la page
muettes et mises entre parenthèses.

***

Le français, comme vous le savez, est une langue généreuse. Qui génère à l'infini les genres féminin et masculin. Écoutez-la, cette merveilleuse génitrice :

un faon / une femme
un fou / une foule
un os / une nocc
un caillou / une caille
une caille / un cahier
un collier / une écolière
un oiseau / une noisette

Hélas ! La dite génération n'est pas aussi spontanée. La génétrice est un géniteur :

un garçon / une garce
un administrateur / une administratrice . . . ben triste
un maître / une maîtresse . . . légitime
un facteur / une factrice . . . amatrice de réglisse . . .
un saucier / une saucière
un cafetier / une cafetière
un médecin / une médecine
« Ma fille est médecine et la vôtre ?
— Elle est entraîneuse . . . sur les pentes . . . »

En réalité, le français est une langue exclusivement masculine. Le féminin n'y figure que comme une redondance du masculin. À ce genre noble, l'e muet n'est qu'un ajout modeste. Modestie exemplaire d'ailleurs. Qui se contente de suffixes ayant l'allure de décorations de Noël, de décolorants, de diminutifs réducteurs, d'étiquettes de salon ou de bordel apposées sur le masculin, donnant aux mots ainsi formés un air d'épithètes bonbon ou d'injures à sens unique, alors même qu'ils sont des substantifs. En somme, le féminin a été tiré du masculin comme Ève de la côte d'Adam. Curieux comme l'histoire se répète . . .

Pour parler comme les linguistes, le féminin est une forme marquée du discours. En effet, c'est une forme marquée d'opprobre et de mépris. Le féminin est inféodé au masculin qui l'emporte toujours. Le féminin est emporté par le masculin comme par un ouragan. De sorte que lorsque l'un apparaît, l'autre disparaît. Dans la retraite des *vieux*, les vieilles sont escamotées, dans l'union des jeunes *époux*, l'épouse est déjà subtilisée . . . En somme, c'est le genre qu'on sacrifie à un autre genre. Toujours l'histoire qui se répète.

Et cependant, les hommes continuent de prétendre que la langue est neutre. Ces hommes sont des professeurs, des écrivains, des linguistes avertis.

Il m'est arrivé le printemps dernier, lors d'un banquet d'ouverture, d'être assise à la même table qu'un poète nationaliste d'ici et qu'un telquellien québécois pure laine, tous deux dits d'avant-garde, qui m'ont prise à partie au sujet de cette langue dont ils affirmaient la neutralité, l'innocence, l'impartialité, l'objectivité. D'ailleurs, ils estimaient que le patriarcat était mort . . . hélas ! ils le regrettaient, ils en parlaient avec nostalgie, une nostalgie de pères de famille à qui on a volé l'excellence paternelle ; ils trouvaient dépassées et irritantes les revendications des femmes, niaient qu'il puisse exister une écriture au féminin. Ces hommes de lettres de 1982 n'ont pas craint de déclarer pour finir qu'il fallait restaurer la face de Dieu au sens lacanien de l'expression. Nous étions au dessert et ce fut la cerise sur le *sundae*. Je me suis dit que je m'étais trompée de pique-nique, et que l'on m'avait vendu en fraude un billet pour *le Banquet* de Platon . . . à l'enseigne québécoise. J'ai compris que les indécrottables continuaient de sévir en ce siècle comme en d'autres, et j'ai senti surtout que je m'étais encore fourvoyée en pays étranger.

La langue n'est pas le produit d'une génération spontanée. Il n'y a pas de clivage entre ce que nous sommes et notre façon de parler, entre nous et notre langage, langue et parole, depuis son origine. La langue reflète la mentalité des individus qui la parlent et qui sont parlés par elle. Notre société étant sexiste, la langue française est sexiste, comme la plupart des langues occidentales modernes. Le discours crée l'image et l'image crée le discours. Ce qui n'est pas nommé n'existe pas. Exemple : le *clitoris*, dont le mot est apparu très tardivement au dictionnaire, de sorte qu'il était en état de non-fonctionnement chez les femmes.

C'est très commode de croire ou de faire croire à la neutralité de la langue, ça donne bonne conscience, surtout à ceux dont c'est le métier de l'enseigner et de l'écrire. Il faut bien admettre que ce système de signes, dans son immense complexité, compénètre les rapports sociaux qui sont souvent conflictuels et les reflète fidèlement. C'est ce que j'ai essayé de démontrer dans *L'Euguélionne* et je ne voudrais pas y revenir ici, sauf à rappeler quelques éléments importants de la problématique d'une écriture au féminin.

Toutes les femmes qui écrivent aujourd'hui sont aux prises avec des problèmes de langue, que ces femmes soient québécoises, canadiennes, américaines, suédoises, françaises, allemandes, italiennes, etc. Même si dans certaines langues l'accord des genres n'existe pas — comme l'anglais où cependant les genres pronominaux existent et où le mot HOMME est le même pour désigner le mâle et l'espèce — il reste que toutes ces langues sont masculines et expriment la supériorité de l'homme et le mépris de la femme. L'écrivaine se trouve confrontée à un système de signes qui lui est

hostile et qui est utilisé comme un instrument de domination. Elle doit pervertir ce matériau de base d'invention patriarcale avant même d'y inscrire un contenu qui marquera son lieu et son engagement dans l'histoire. Et c'est ce travail de transformation qui déterminera petit à petit les contours de ce lieu et les exigences de cet engagement.

Le premier syndrome de non-neutralité d'une langue et le plus important, c'est la valeur sémantique qu'elle donne au signe HOMME. Il y a un fait constant dans la **linguistique synchronique**, c'est que jamais on n'a analysé ni même souligné l'anomalie de ce phénomène de non-démarcation entre le mâle et l'espèce, ni l'incongruité de cette règle syntaxique qui veut que le masculin l'emporte sur le féminin, non seulement pour l'accord des participes, mais pour la désignation de tous les groupes humains. Jamais n'a-t-on étudié de ces phénomènes les effets de glissement et de détournement de sens dans la langue, pas plus d'ailleurs que dans le domaine de la psychologie et des relations humaines. Et dans la **linguistique diachronique**, on semble peu préoccupé de l'absence de mots dans le vocabulaire pour rendre compte de la réalité professionnelle des femmes, ce qui en fait une langue inadaptée au réel. On sait les quiproquos qui en résultent et l'inconfort dans lequel se trouvent constamment les parlantes et les écrivantes. Et peuvent-elles accepter encore bien longtemps de se voir toujours désigner entre deux parenthèses quand on manifeste la volonté de signaler leur présence ? Parfois, bien sûr, on mentionne ces anomalies, mais sans vraiment les analyser dans un tout global, c'est-à-dire dans la structure même de la langue, comme si elles n'en étaient qu'un fait isolé.

De même, n'accorde-t-on aucune attention à la péjoration presque systématique d'un nombre incalculable de substantifs et d'adjectifs féminins, ceux-ci ayant alors un autre sens que les masculins correspondants, et très souvent n'ayant même pas de masculin comme l'injure à sens unique. Aucune attention non plus à l'investissement, dissymétrique selon le sexe, de signifiants aussi importants en sociologie que, par exemple, le mot TRAVAIL. Ni les unes ni les autres de ces structures linguistiques ne sont neutres. Car, non seulement la langue restitue-t-elle fidèlement la misogynie courante souvent féroce, mais encore perpétue-t-elle l'injustice faite aux femmes dans la vie pratique. Si la femme au foyer n'a jamais été reconnue comme une travailleuse, c'est parce qu'en effet « elle ne travaille pas » au sens marxiste du mot, celui-ci étant réservé à celles et à ceux qui engraissent le PNB. Le pire, c'est qu'elle-même a intériorisé qu'« elle ne travaille pas », elle le dit naïvement, même si elle ne peut disposer d'une seule petite heure pour elle dans la semaine.

Les hommes qui parlent, qui écrivent au moyen de cette langue, n'ont pas à se battre avec les règles de grammaire pour s'y sentir à l'aise. Pour eux, les mots VIRILITÉ et FÉMINITÉ, pour ne nommer que ceux-là, ne sont pas des mots tendancieux puisque c'est à travers eux qu'ils rechargent leurs accus de surestimation de soi. Ils ne suspectent pas le mot HOMME d'être un imposteur dans sa prétention de désigner également l'humanité et le mâle humain. Il est bien évident que cette non-démarcation n'est pas du tout innocente : le glissement imperceptible qui va sans cesse de l'un à l'autre sens entretient habilement l'équivoque entre les deux, à savoir que l'espèce — dont la femme fait normalement partie — est mâle et que le mâle est le dénominateur commun de l'espèce — dont la femme ne serait qu'une fraction illégitime, voire anormale.

Ce mot HOMME a des conséquences désastreuses pour les petites filles et les femmes. Il a pour principal objectif de jeter la confusion dans leur tête, de les entretenir habilement dans cette aberration d'ambivalence contradictoire qui scinde en deux leur intelligence, qui les schizophrénise littéralement : en grec *skhizein* veut dire *qui fend*, et *phrên* signifie esprit. **Car ce mot les invite à faire partie de la grande famille humaine, et en même temps, il les en chasse brutalement.**

Cela se produit même quand il existe un mot spécifique pour désigner l'espèce comme en allemand, car ce mot est au masculin et d'ailleurs très proche de celui qui désigne le mâle, tout comme en grec *andros* est très près d'*anthropos*.

On pourrait en dire autant des signifiants de catégories humaines qui sont toujours au masculin et entretiennent de la sorte l'illusion que cette catégorie est composée uniquement de mâles. D'ailleurs, ce sens particulier vient imperceptiblement se superposer au premier sens et fausse complètement l'orientation du discours. J'ai donné dans *L'Euguélionne* un exemple frappant de ce phénomène. Il s'agissait d'un article ethnographique — donc relevant des sciences dites « humaines » — sur les « hommes » d'une contrée esquimaude. Déjà, au départ, l'emploi du mot « hommes » installait l'incertitude quant à savoir si on allait parler d'« hommes » seulement ou d'hommes et de femmes . . . On employa alors le mot « Esquimaux », mais comme il était au masculin pluriel, la confusion était entretenue. Dans cet article, les traits des « Esquimaux » étaient décrits ainsi que leurs particularités ; leur histoire y était racontée, leurs ancêtres, leurs rites, leurs coutumes, leurs mythes, tout ce qui les concernait y était consigné, soigneusement répertorié. Chacun de ces sujets d'étude était coiffé d'un sous-titre en caractères gras. Le dernier sous-titre était ainsi rédigé : ET LEURS FEMMES. Ce qui indiquait clairement que les « hommes de cette contrée » c'est-à-dire les « Esquimaux » dont il était question étaient des mâles et que les femmes esquimaudes n'avaient ni ancêtre, ni histoire, ni coutumes, ni traditions, bref, qu'elles étaient dépouillées de toute leur dimension historique par la seule magie des mots ! ! !

Autre exemple, non de glissement imperceptible, mais carrément de détournement de sens instantané : je viens d'entendre à la radio l'auteur de la statue de fer de Schefferville expliquer qu'en sculptant cette statue il avait voulu rendre hommage aux PIONNIERS des lieux. Il ajouta que seule une représentation **virile** pouvait exprimer le courage et l'audace qui avaient été nécessaires pour venir défricher la région. C'est la raison pour laquelle il a doté son « pionnier » de cet énorme pénis mobile qui a fait scandale et dont on se demande de quelle utilité il avait pu être au « dit » pionnier dans son travail de défrichage . . . et si c'était vraiment l'outil approprié . . . Évidemment, l'idée n'est pas venue à notre sculpteur de représenter une « pionnière », d'abord parce que son subconscient a dû lui dire que le féminin de « pionnier » n'a certainement pas le courage ni sans doute l'équipement requis pour exister, surtout dans des conditions difficiles . . . Et ensuite, parce qu'historiquement un pionnier est un mâle, même si les femmes ont toujours été associées à la création des pays et au défrichage des contrées, surtout ici au Québec.

Cet exemple montre bien que, même si le mot « pionnier » exprime une catégorie humaine, comme il est au masculin, il est immédiatement saisi dans son sens mâle.

Quant au féminin, il est perçu, non pas comme l'autre face de l'humain, mais comme étant exactement le **contraire** du masculin, probablement parce que la différence est bien contrariante . . .

Le masculin s'étant approprié à travers le mot HOMME les caractères moraux de l'espèce, il n'est pas étonnant que le mot « virilité » les exprime fortement au dictionnaire comme dans la vie, dans la statuaire et la littérature : à savoir le courage, l'audace, l'énergie, la vigueur et même l'héroïsme. Pas étonnant non plus que l'histoire n'ait pas retenu l'idée qu'il y ait pu se cacher des femmes dans tous ces « inventeurs », « pionniers », « découvreurs » et « bienfaiteurs » de l'humanité . . Pour plus ample information sur ce passionnant sujet, je me permets de vous renvoyer aux chapitres intitulés : « Deux mots tendancieux » et « Le Mot et la chose » dans *L'Euguélionne*.

Problématique gynanthropienne

Il est admis que les premiers à avoir rompu avec le mode de pensée traditionnel pour créer ou transformer de façon irréversible ces sciences dites humaines — Marx pour la sociologie en ce qui concerne le collectif, Freud pour la psychologie en ce qui concerne l'individu et Saussure pour la linguistique, laquelle tend à imposer ses modèles d'analyse et son lexique conceptuel aux deux autres — il est admis que ces trois personnages ont su aborder avec une méthode objective les problèmes de la culture et de l'histoire humaine (Rivière & Danchin). C'est cette objectivité que je mets ici en question, ne serait-ce qu'à cause de la partialité évidente — sans doute inconsciente — avec laquelle ils ont pu, et après eux leurs disciples, explorer en psychologie et en sociologie les champs sémantiques de mots aussi importants que HOMME et TRAVAIL, et de signifiants de catégorie générale exprimant l'idée de peuple ou de toute autre réalité dite humaine et qui sont toujours au masculin, comme on l'a vu au chapitre précédent. Exploration qui s'est faite et se fait encore au bénéfice du mâle.

Paradoxalement, l'homme a fait, de toutes les sciences humaines, ce qu'il appelle avec mépris : « de l'ouvrage de dame ». Il en a fait de la dentelle. Dentelle que la sociologie, dentelle que la psychologie, dentelle que la linguistique. C'est joli, c'est instructif, c'est décoratif, mais c'est plein de trous.

Il y manque les fils conducteurs de l'être humain à la femme et de la femme à l'être humain. Au lieu de tissus serrés où chaîne et trame interagissent, s'appellent et se répondent, nous avons affaire à de savants napperons.

Le mot HOMME ayant servi à désigner le mâle de l'espèce, il est évident que les adjectifs « humain » et « humaine » ont subi le même détournement. De sorte qu'on peut dire que les sciences humaines sont les sciences du mâle humain et à ce titre sont le produit d'une sombre mystification.

Benveniste dit que la réalité de l'objet n'est pas séparable de la méthode propre à le définir. Si cet objet c'est le langage humain et si la science « humaine » appropriée à cet objet est la linguistique, on ne pourra négliger le fait du détournement du mot « humain » (dérivé du mot « homme ») dans la langue quand on créera la méthode propre à le définir.

La linguistique, considérée par Rivière et Danchin comme la mathématique des sciences humaines, devra donc faire un retour sur elle-même et identifier les erreurs sur la personne, c.-à-d. sur l'objet qu'elle est censée décrire. Erreurs qui ont entraîné d'autres sérieuses erreurs, de calcul cette fois, au point qu'il faut recommencer toutes les opérations.

Pas plus que Saussure, Chomsky et les autres linguistes, Rivière et Danchin n'ont relevé l'ambiguïté du signifiant HOMME qu'ils emploient sans arrêt — sans ambiguïté il faut le dire — dans leur livre *Linguistique et culture nouvelle*, livre par ailleurs fort intéressant et particulièrement bien fait, que je recommande à toutes celles et à tous ceux que le métalangage rebute.

« La nature du vrai transparaît déjà dans le soin qu'il met à se dérober » écrit Bachelard (cité par nos deux auteurs). Ainsi le problème fréquent de l'exclusion par abstention du féminin dans la problématique de cette « science humaine » qu'est la linguistique souligne une vérité qu'il n'est pas facile d'admettre et qui, pour cela même, se dérobe avec soin à l'analyse.

Les hommes sont les indigènes de la langue et les femmes en sont les étrangères. Par exemple, les femmes francophones, en parlant le français, s'essayent dans une autre langue que la leur et ne peuvent pas (ne doivent pas) « respecter le **système implicite** de production de la langue », car ce système les exclut, les ignore ou les méprise, de sorte que leurs énoncés sont incorrects par rapport à la langue française qui leur est étrangère.

Elles devraient revendiquer « l'incompétence linguistique », d'après le concept de compétence inventé par Chomsky. Celui-ci dit qu'une telle compétence, seul l'homme la possède. Évidemment il veut dire : par opposition aux animaux auquels il fait référence implicitement. Mais pourquoi ne pas le prendre à la lettre et déceler la structure profonde d'une telle phrase laquelle pourrait se lire ainsi : « une telle compétence, l'homme seul la possède à l'exclusion de la femme ».

Cette compétence donc, c'est l'intuition particulière que tout individu possède de sa propre langue et des moyens de l'utiliser. La personne qui a acquis la connaissance d'une langue, toujours selon Chomsky, a assimilé un système de règles reliant d'une certaine façon le son et le sens. Et c'est bien là que le bât blesse. Pour une femme, quel rapport y a-t-il entre les sons Homme, Travail, Esquimaux, Pionnier, et leur sens respectif ? Même si ces mots sont censés la représenter elle aussi, elle n'y voit là que du mâle . . . tout comme le mâle n'y voit que lui-même, car il sait qu'il est la règle normative de l'humanité.

S'il est permis, selon Descartes, de prendre le langage pour la vraie différence entre les hommes et les bêtes, il est tout aussi permis de le prendre pour la vraie différence entre les hommes et les femmes. C'est ce que Lacan professe en toute modestie quand il dit : « La différence entre elle et moi, c'est que moi je sais ce que je dis ».

À la fin du *Degré zéro de l'écriture*, Barthes écrit que « l'écriture littéraire [. . .] atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes » et il souhaite qu'elle « se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné ».

J'ai le regret de dire au regretté M. Barthes que ce « monde adamique » où Adam seul nommait les choses et les gens, ce monde dont il rêve est justement celui dont les femmes ne veulent plus car c'est grâce à ce pouvoir de nommer qu'Adam les a dominées. J'aimerais surtout souligner que le déchirement des sexes, bien antérieur au déchirement des classes et bien plus fondamental, est attesté, non par une écriture littéraire ni même par un langage, mais plutôt par un non-langage, c'est-à-dire par le mutisme des femmes et de la voyelle qui les désigne. Autrefois, les femmes subissaient, et elles subissent encore aujourd'hui, des stimuli d'infériorité et d'incompétence, de sorte qu'elles ne pouvaient utiliser le langage comme instrument de pensée et d'expression individuelle : n'ayant pas elles-mêmes le contrôle de la langue, n'étant pas autorisées à être le sujet de leur discours, elles parlaient comme des automates. De plus, on remarquait souvent de l'incohérence dans leurs paroles, et cela s'explique puisqu'il y avait inadéquation entre ce qu'elles ressentaient et ce qu'elles disaient. Ainsi leur langage officiel n'était-il pas humain à proprement parler, il était plus proche d'un comportement animal ou mécanique.

Les conventions linguistiques, les femmes ne peuvent plus les admettre, car elles sont une manifestation inconsciente de la croyance en la supériorité masculine et des conséquences de cette croyance : domination, mépris et violence. Or, « pour que la langue joue son rôle de communication, il faut que tous les individus du groupe qui la parle admettent ensemble les mêmes conventions » (R. et D.) ; c'est pour cela que la communication entre femmes et hommes est si difficile aujourd'hui.

En biologie, l'« émergence » est l'apparition d'un organe nouveau ou de propriétés nouvelles d'ordre supérieur. Et je suppose qu'en anthropologie, c'est l'apparition d'un type humain fossile aux différents stades de son développement : c'est l'homme de Néandertal — est-ce que sérieusement on imaginerait que cet homme est une femme — c'est l'*homo erectus* — image virile s'il en est malgré sa référence latine à la station debout — c'est le pithécanthrope ou autre simien . . .

Je vous annonce l'épiphanie d'un nouveau type humain : la **gynanthrope.** Elle ressemble à l'homme par bien des côtés mais participe d'un autre ordre. (Quand je dis qu'elle ressemble à l'homme, devinez s'il s'agit du mâle ou de l'espèce . . .)

Quand Thomas d'Aquin parlait des « sauts d'être », il n'en voyait que de trois ordres : de la matière, de la vie animale et de l'esprit humain qu'il ne pouvait concevoir que mâle comme chacun sait. Notre « gynanthrope » participe d'un quatrième ordre qui est l'esprit « anthropien », c'est-à-dire un esprit qui est distribué également aux femmes et aux mâles humains, en tant qu'êtres animés doués de parole. Il y a ici ce qu'on appelle une « rupture qualitative » d'avec le troisième ordre appelé à disparaître, car il faut reconnaître qu'il y a, comme on dit en biologie, « apparition d'un phénomène qualitativement différent à un stade particulier de complexité d'organisation ». En effet, entre langage simplement humain ou mâle, et langage féminin naguère animal puisque muet, et aujourd'hui supra-humain parce que « anthropien », il y a une réelle solution de continuité. Paraphrasant nos amis Rivière et Danchin, je dirais qu'il faut par conséquent postuler l'existence d'un « saut qualitatif » entre deux types d'organisation, saut qui définirait, en l'opposant à l'humain, le « niveau » linguistique de la femme, ou mieux de la « gynanthrope ».

L'émergence de la gynanthrope serait le produit d'une « culture nouvelle », elle-même émergente et dite « culture au féminin », caractérisée par la prise de la parole après des siècles de mutisme, et par la prise de conscience collective de notre « incompétence linguistique », dans le contexte d'un langage non représentatif de notre réalité.

Bachelard a écrit que c'est le microscope qui crée la microbiologie, autrement dit que c'est le point de vue qui crée l'objet. Ainsi c'est le point de vue des femmes qui va permettre la création de nouvelles sciences humaines, sciences plus car sciences anthropiennes : une nouvelle sociologie, une nouvelle psychologie, une nouvelle linguistique ou science du langage anthropien.

Bachelard dit aussi qu'avant tout il faut savoir poser des problèmes et que, s'il n'y a pas eu de question, il ne peut y avoir connaissance scientifique. Or, si nous posons la problématique gynanthropienne, c'est parce que nous voulons arriver à une nouvelle connaissance scientifique de la linguistique en tant que science anthropienne du langage, et non plus uniquement en tant que science « humaine ».

Proposition d'une nouvelle problématique dont « le critère de validité (serait) son adéquation au réel » : faut-il établir une « coupure épistémologique » d'avec tout ce qu'il est convenu d'appeler les « sciences humaines » et principalement des théories linguistiques connues, depuis la linguistique cartésienne jusqu'à la grammaire générative en passant par la linguistique structurale, OU peut-on se servir de leurs schémas d'analyse pour rendre compte du fait de l'existence des femmes dans la société et de leur langage, par exemple à partir de l'écriture au féminin ? Seul Lacan a souligné que la femme n'existait pas, mais au lieu de contribuer à la réintégrer dans l'existence, il l'a laissée en dehors du coup : il s'est borné à faire un constat de cette absence et à se moquer de ses conséquences, absence presque inconcevable et pourtant admise implicitement comme allant de soi par tous les « scientistes » de l'homme . . .

Si nous adoptons à l'essai l'analyse structurale, il nous faudra procéder méthodiquement au découpage des champs sémantiques recouverts par exemple par les nouveaux signes lexicaux ou syntaxiques dans l'écriture des femmes ; OU par les signes masculins particulièrement ambigus, et suivre à la trace dans les textes masculins le glissement imperceptible d'un sens à l'autre quand ils se trouvent en relation avec d'autres signes, afin de mesurer toutes les conséquences de ce détournement. En d'autres termes, il faudrait étudier la fonction du masculin dans la langue et la nouvelle fonction du féminin.

Ce que Saussure dit du passage d'un mot d'une langue à une autre peut se dire du passage d'un genre à un autre. Paraphrasant Martinet, je dirais qu'à chaque « sexe linguistique » correspond une organisation particulière des données de l'expérience. Qui parle de neutralité ?

Pour Chomsky, « la structure profonde (d'un énoncé) contient toute information pertinente à l'interprétation sémantique ; la structure de surface, toute information pertinente à l'interprétation phonétique ». La structure profonde d'un énoncé est directement reliée, non pas au son mais au sens. Il faut la rechercher afin de rendre compte de tous les énoncés possibles et de mettre au jour les principes d'organisation

de la langue, principes utilisés intuitivement par les usagers (je n'oserais dire « usagères » . . .). C'est elle (la structure profonde), par ses transformations successives, qui génère la structure de surface, celle qu'on entend, celle qu'on lit. Cependant, dans l'analyse générative de la phrase : *A wise man is honest* qu'il donne en exemple, Chomsky ne relève pas l'information sous-jacente élémentaire concernant l'ambiguïté du signifiant *MAN*, de sorte que la première question à se poser devrait être : *Is that man human being or male* ? mais Chomsky ne se la pose pas.

Notre analyse en tiendra compte. En français, l'énoncé de Chomsky devient : *L'homme sage est honnête*. Si nous changeons les termes « honnête » et « sage » qui sont épicènes par des signifiants marqués du masculin comme « heureux » et « gentil », nous obtenons la structure de surface : *L'homme heureux est gentil*. La grammaire générative notera les structures fondamentales de la phrase : *L'homme est heureux* et *L'homme est gentil*. La linguistique « anthropienne » pratiquée par notre gynanthrope notera que cet « homme » peut être considéré dans son entité de mâle ou dans son entité d'être humain, auquel cas cet « homme » peut aussi être une femme. Et si on admet que cette femme est un être humain, on devrait pouvoir dire : *L'homme heureuse est gentille* et décomposer cette structure de surface en ses deux structures fondamentales : *L'homme est heureuse* et *L'homme est gentille*. Inconcevable, ou hilarant, ou phrase de dérision envers les marginaux sexuels. Même dérision d'ailleurs si la femme emploie le mot « homme » pour se désigner en tant qu'être humain. Inconcevable de l'entendre dire : *Je suis l'homme*, ou d'entendre qu'on dise d'elle : *Ecce homo*. (!)

La gynanthrope devra dépasser l'inadéquation de la linguistique générative ou structurale et chercher quelque chose de « qualitativement différent » (Chomsky) « par l'invention d'un nouveau concept qui rende compte des mécanismes qui sous-tendent l'utilisation créative du langage » (Rivière et Danchin), en l'occurrence, du langage au féminin.

La question nationale

Et maintenant, la question se pose à savoir si l'on peut placer cette problématique linguistique nouvelle dans l'ensemble de la problématique linguistique québécoise nationale, si oui, de quelle façon ?

Dans la revue *Maintenant* de mars 1974, Gaston Miron écrivait : « Tant que les Québécois ne posséderont pas les instruments de leur culture et de leur destin, la contrainte socio-économique canadienne jouera à toutes fins pratiques ce rôle de coercition et de discrimination. L'anglais demeurera la langue de prestige et de promotion sociale, sa force d'attraction continuera de s'exercer toujours au détriment d'un français dévalorisé ».

Nous pouvons paraphraser parfaitement cette citation dans une perspective gynanthropienne : « Tant que les femmes (Québécois) ne posséderont pas les instruments de leur culture et de leur destin, la contrainte socio-économique masculine (canadienne) jouera à toutes fins pratiques ce rôle de coercition et de discrimination. Le masculin (L'anglais) demeurera le genre (la langue) de prestige et de promotion sociale, sa force d'attraction continuera de s'exercer toujours au détriment d'un féminin (français) dévalorisé ».

L'auteur de cet article définit **l'acculturation** comme une acquisition et une intégration par un individu ou par un groupe des habitudes culturelles, des normes, des valeurs, des modèles de conduite d'un autre groupe.

Ce congrès est de caractère essentiellement nationaliste puisqu'il s'attache à la survie de la langue et de la culture françaises dans notre société québécoise. Nous pourrions aussi bien en paraphraser le texte de présentation comme je l'ai fait pour celui de Miron. Si nous changeons le mot « anglophones » par le mot « hommes », le mot « anglophile » par « androphile », et le mot « francophone » par le mot « féminine », et si nous appelons « immigrantes » les femmes patriarcales qui se tournent vers le féminisme et décident de contribuer à édifier une culture au féminin, leur nouvelle patrie, ou plutôt « matrie », nous pourrions lire des passages de ce texte comme ceci :

« En premier lieu, la domination économique des « hommes » se transformait progressivement en domination culturelle et prenait de bonnes assises dans la culture « féminine ». [. . .] En deuxième lieu, nous avons dû entreprendre l'apprivoisement et l'intégration des communautés immigrantes qui avaient déjà choisi une orientation fortement « androphile » à cause des avantages qu'elles pouvaient en tirer sur le plan économique ».

Et ainsi de suite.

En réalité, tout le discours des poètes québécois, des romanciers et essayistes d'ici, des interventionnistes de ce congrès, des « Québécanthropes » mironiens, et de tous ceux qui se plaignent avec raison d'avoir été et d'être encore opprimés et colonisés par l'Anglais ou l'Américain, tout ce discours peut être paraphrasé par les femmes, et alors, ce sont les opprimés eux-mêmes qui apparaissent comme des colonisateurs et des oppresseurs.

La gynanthrope québécoise qui est écrivaine doit travailler à la rupture d'identité avec l'écrivain mâle pour pouvoir créer un champ culturel féminin. Le nationalisme, dans ces conditions, passe au second plan comme champ d'action et de recherche tout comme option politique. Aussi pourrait-on dire que la problématique gynanthropienne ne trouve pas sa place dans l'ensemble de la problématique québécoise, mais se situe en marge de celle-ci.

Car, à quoi nous servirait-il de conserver notre langue française telle qu'elle se présente à nous, femmes, comme un gag, un véritable canular, si nous n'arrivons pas à changer cet état de choses ?

S'il y a une prise de conscience à faire au sujet de la science du langage anthropien, le Québecois n'est pas dispensé de s'y employer, et même, cela l'aiderait à comprendre son propre problème de langue. Quand je dis « le Québécois », devinez si je veux parler du mâle ou de l'espèce . . .

Conclusion

À cinquante-deux ans (je les aurai demain), je suis encore inconsolable d'être née du mauvais bord de la langue, car cette situation de fait a causé en moi des dommages irréparables. La langue elle-même est irréparable. Elle n'est, hélas, ni un pot cassé ni un moteur d'auto. Son défaut de fabrication réside au coeur de son mécanisme. Il

faudrait changer ce vieux modèle complètement démodé pour un nouveau modèle. Il faudrait le reconstruire pièce par pièce et réinsérer ces pièces dans d'autres rouages.

Que nous le voulions ou non, nous sommes prises au piège de cette gangue qui enveloppe la langue dès qu'elle se parle au féminin : nous sommes parlées et gangrenées par elle. Là où elle est un joyau pour les académiciens et les intellectuels mâles, cette langue n'est pour nous, femmes, et nous écrivaines, qu'une pierre hostile et sans éclat, qu'un caillou de barbarie, que nous devons décanter avant de commencer à dire quoi que ce soit. Cela me met en rage quand je suis aux prises avec elle, et, comme un chien enragé, je veux transmettre ma rage. Je veux que ma colère soit contagieuse. Je veux empoisonner cette langue d'invention patriarcale si inhospitalière aux femmes.

En tant qu'écrivaines et en tant que femmes, nous devons développer des stratégies linguistiques peccamineuses en pensées, en paroles et en actes autant qu'en écriture, et répandre joyeusement le mauvais exemple qui fera grincer les puristes. Nous frapperons là où nous sommes frappées, nous porterons des coups fatals au champ symbolique qui cultive les fleurs prétentieuses du primat du phallus . . .

Agir sur la langue au point de la transformer profondément, c'est une véritable gageure, un défi de tous les instants.

Comme écrivaine, je trouverai au fil de mon écriture et dans mon univers personnel mes propres formes stylistiques, mes lieux géométriques et cosmiques, mes temps privilégiés, mon vocabulaire exploréen, mes grandes figures mythiques, mes géantes, mes euguélionnes, mes caryatides, mes squonks, mes fillettes centenaires, mes terribles vivantes, afin de contribuer avec mes soeurs à ce gigantesque travail de mutation du langage.

Le monde alors se laissera déplacer de quelques millimètres pour qu'apparaisse l'inapparente et l'inconcevable, cette langue du futur façonnée à l'inverse de l'ancien modèle sexiste : deux poids deux mesures, c'est-à-dire une langue au féminin et au masculin, de même poids, de même mesure.

Des voix comme des fluides

Suzanne LAMY

« Un jour qu'un petit garçon de trois ans se trouvait dans une chambre sans lumière, je l'entendis crier :
— Tante, dis-moi quelque chose, j'ai peur, parce qu'il fait si noir.
La tante lui répondit :
— À quoi cela te servira-t-il, puisque tu ne peux pas me voir.
— Ça ne fait rien, répondit l'enfant, du moment que quelqu'un parle, il fait clair. »
(Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, note 79, 3e essai).

En dix ans tout au plus, des voix, de multiples voix, des timides, des somptueuses ont écarté la noirceur. Depuis le fond des âges, elles chuchotaient, entre elles ; dans leur for intérieur, elles marmonnaient.

C'est à leurs voix qu'elles se sont reconnues. Même quand le visage change et que les traits s'affaissent, la voix ne ment pas. Elle demeure. Inimitable. Dans son timbre, son rythme, sa hauteur. Pour ne les avoir jamais entendues, les femmes ne savaient pas que leurs voix seraient fortes, que bientôt c'en serait fait du spasme et de la plainte, le passage creusé pour cette masse autre qu'elles portent au-dedans d'elles-mêmes, palpitante et chaude. Prête pour le plein jour et son identité propre.

On ne pourra plus les faire taire, on ne pourra plus parler comme autrefois en leur lieu et en leur place. À tout instant, en n'importe quel coin du monde, ou presque, une voix s'élève. Et une autre reprend, à l'endroit même où l'autre s'était tue.

Que fera la tradition littéraire de cette poussée, de cette délivrance ? De bonne ou de mauvaise grâce, elle ne pourra plus faire comme si nombre de femmes n'avaient pas changé leur rapport au langage, à l'écriture.

Dans l'ensemble des voix réside leur vérité, leur importance. Sans doute chaque voix est-elle unique et le choeur bien loin d'être accordé. Il est bon qu'il en soit ainsi. Que leurs voix soient dans la disparate. Égarées. Curieuses. Irradiantes ou sourdes.

Ce qui a nom littérature ne sera pas seulement déplacé par une poignée d'écrivaines comblées. Aussi par la communauté que les femmes écrivains auront su créer, elles qui ne possèdent ni sol commun, ni histoire, ni tradition. Tout au plus un héritage : des écrivaines qui, au cours du temps, ont balisé la littérature de leurs réussites d'exception. Encore aujourd'hui l'espace qui reçoit la parole des femmes bien souvent reste atone. La forêt disparaît derrière les beaux arbres et l'écho dénaturé se perd on ne sait où. Dans la peur de ces arrivantes qui ne s'effacent plus dans le regard ou le reflet de l'autre ? Dans le retrait de celui qui se croit menacé par la quête, par le contact que des femmes veulent établir avec la part occultée d'elles-mêmes, un

féminin difficile à cerner, comme si, de chercher à s'entendre soi-même, creusait par le fait même une entaille dans l'autre ?

Leurs voix, elles ne refusent rien et se coulent partout. Par-dessus le vide, par-dessus celles qui ont passé pour folles — Zelda Fitzgerald ou Camille Claudel, soeur du poète honoré, sculpteur et amante de l'immortel Rodin qui scella à jamais le baiser dans la pierre — et dont les odyssées sont aujourd'hui tracées pour savoir comment le dedans et le dehors n'ont pu communiquer, où la branche a cassé.

Les réalistes, les perspicaces décortiquent le rapport de la femme écrivain à sa pratique. Quelles femmes autrefois sont parvenues à écrire ? Où, comment, avec quels moyens ? Avec ou sans enfants ? Jusqu'à quel chiffre était-ce encore possible ? Jamais plus de deux sûrement. En célibataires, c'était nettement plus commode. Voyez les romancières anglaises, de grand talent mais pas une portée sur la maternité : ni Jane Austen, ni les soeurs Brontë, ni George Eliot, ni Virginia Woolf. Célibataires en effet : Marguerite Yourcenar, Gertrude Stein, Anne Hébert, Colette, Duras, Nicole Brossard s'en sont tenues au fils ou à la fille unique. Hélène Cixous, Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf ont atteint un sommet avec deux unités. Monique LaRue, deux romans, une profession, deux garçons, une fille : un phénomène assurément. Ces questions seraient-elles oiseuses ou triviales ? Mais quel homme écrivain ou artiste n'avait à ses côtés et ne possède encore une ombre tutélaire, quelque « petite dame » ou quelque bien nommée Céleste pour lisser ses chemises, polir son quotidien ?

Du passé, les femmes ne s'estiment pas quittes. Michèle Sarde relit Colette ; Sarah Kofman, Kant et Rousseau ; Claudine Herrmann, Madame de La Fayette ; Anne-Marie Dardigna, Bataille, Klossowski, Leiris, Pieyre de Mandiargues, Bernard Noël, Robbe-Grillet. Hélène Cixous écrit à neuf l'histoire de Dora, celle que Freud ne pouvait pas entendre, qu'il a voulue à tout prix éprise de Monsieur alors que c'était de Madame qu'elle était amoureuse. Et pour Dora, Cixous s'est coulée dans le rythme, les accents de celle qui suffoque, lacère et gémit, selon l'infini du désir.

S'il est ici question de voix plutôt que d'écritures, c'est que la voix est du corps. Quand la voix n'a pas été posée, placée, trop trafiquée en somme. De ce désir qu'ont les femmes de ne pas abandonner en cours de route l'investissement qui les force à écrire et se maintient dans le temps même de l'écriture, passent des traces perceptibles dans les fictions. Comme les emprunts au vécu qui infiltrent les textes de leur densité de chair, des contradictions de l'existence. Pas de biographie pour parfaire une image. Non, mais dans la fluidité ou dans l'éclatement des textes frondeurs, accidentés, l'expérience dans sa singularité ou la réminiscence qui relie à la communauté féminine vivante. Dans *Rétable*, *La Rêverie*, sans insistance, comme la pointe d'un iceberg, le rapide rappel de la naissance de l'enfant Chantal Chawaf née d'une morte, dégagée par une césarienne du ventre de sa mère décédée sous un bombardement dans l'ambulance qui l'amenait à la clinique d'accouchement. Il n'y aura ni paix ni recul, mais un langage bouleversé par la conviction aiguë d'avoir été volée, décomposée dans les tiraillements de la vie, son chaos, sa dureté.

À chaque voix, ses inflexions, sa tessiture. Une aventure à refuser ou à tenter, à vivre de sensualité à sensualité. Parfois le corps à corps n'est pas épidermique, le feu prend et laisse de ces plaques rougies que l'on frotte et caresse, en sourdine, les yeux

fermés, la lecture depuis longtemps finie. L'un des textes qui a le plus ébranlé, *Mara ou le journal d'une femme soumise*. Jamais l'abandon dans l'autre n'avait été dit de façon aussi nette. Jamais aucune femme n'avait témoigné d'une telle perte de soi dans la jouissance de l'homme, dans la docilité à ses fantaisies, à ses fantasmes au point de s'y confondre toute. Sans qu'aucune disgrâce, aucune complaisance ne soient rejetées dans l'ombre, la déréliction poussée jusqu'à l'ascèse. Il fallait que la voix soit sûre pour que l'accord ait lieu entre l'instrument-écriture et une aussi brûlante matière. Faite de quoi ? De la descente à l'enfer des scènes de provocations, d'exhibitions et d'éjaculations à la sauvette, dans l'obligation faite à soi-même d'aller aux limites de l'être, l'oeil net allongé de détresse. Seule la voix de Mara pouvait opérer cette jonction hasardeuse, a priori impossible : que le journal conserve son apparente spontanéité, qu'il ne soit pas seulement transcription de l'oral, mais un texte, une mise à nu décantée et fière, que l'exhaustion soit là, entière. Il y fallait une voix peu commune, violente et assumée.

Du ton feutré d'une sortie d'hiver, *L'Amour langue morte* de Solange Lévesque. Les remous intérieurs ne font aucun éclat mais les rapports si difficiles actuellement entre hommes et femmes sont dits, avec ce qu'ils ont laissé de débris d'amertume chez des femmes jeunes, un peu désoeuvrées, déjà déçues. Dans les tournoiements de cet *Amour* en anagrammes, se trouvent rassemblées les forces disséminées, comme des filaments de lait après l'étreinte.

La voix, toute voix va d'un registre à l'autre, et les voix des femmes n'en finissent plus d'osciller, de circuler, du terre-à-terre à l'ordre caché et à la loi, de chercher à convaincre, de forcer les frontières d'un imaginaire fuyant qu'elles veulent consistant, fructueux. Aussi, dans leurs textes, c'est le non-sujet, ou la pluralité des sujets, des vecteurs, des possibilités de sens. Lire *La Vie en prose*, c'est se demander : comment m'y reconnaître, entre ces amoncellements de babioles et de couleurs de pacotille, ces pointes et ces parodies qui grugent toutes les organisations un tant soit peu solides, ces filles qui, pour un oui, pour un non, se font un jour la malle ? C'en est trop pour ne pas soupçonner quelque angoisse tapie sous autant de superbe. En définitive, le texte ne dirait-il pas bien autre chose que ce qu'il semblait dire ? Pour notre plus grand plaisir, comme chaque fois qu'il y a déplacement d'une portée à l'autre.

Ces voix, celles-là et combien d'autres, comme autant de points de condensation, de cristallisation de l'espace-temps dans le destin des femmes, comme autant de clairvoyances, comme autant d'appels d'air.

BIBLIOGRAPHIE

CHAWAF, Chantal, *Rétable. La Rêverie*, Paris, des Femmes, 1974.
Maro ou le journal d'une femme soumise, postface de Michelle Causse, Paris, Flammarion, 1979.
CIXOUS, Hélène, *Portrait de Dora*, Paris, des Femmes, 1976.
DARDIGNA, Anne-Marie, *Les Châteaux d'Éros*, Paris, Maspéro, 1980.
DELBÉE, Anne, *Une femme* (Camille Claudel), Paris, Presses de la Renaissance, 1982.
HERRMANN, Claudine, *Les Voleuses de langue*, Paris, des Femmes, 1976.
KOFMAN, Sarah, *Le Respect des femmes*, Paris, Galilée, 1982.
LÉVESQUE, Solange, *L'Amour langue morte*, Montréal, HMH, 1982.
SARDE, Michèle, *Colette libre et entravée*, Paris, Stock, 1978.
VILLEMAIRE, Yolande, *La Vie en prose*, Montréal, Les Herbes rouges, 1980.

L'écriture au féminin

Marie LABERGE

Je suis bien tentée de donner la parole à Ève, de son patronyme, Côte, ou disons Côté, comme on le faisait enfant, pour la rendre plus accessible.

Côté-Jardin d'abord, pour le paradis terrestre. Côté-Cour ensuite, Côté-Cour de Justice, avec particule, à cause du procès intenté à Ève pour corruption du mâle Adam ; n'oublions pas que c'est elle qui l'a incité à croquer la pomme ; puis enfin, Côté-Pénitentiaire, sans particule, car Ève n'a-t-elle pas été reconnue coupable, comme tous les juges faiseurs de dogmes le prétendront à travers les siècles.

Ève, tirée de la côte d'Adam, nous apprend la légende dans la Bible, livre prestigieux au plus fort tirage de tous les temps, sur la planète.

Ève prend donc la parole aujourd'hui, parole de femme qui a longtemps vécu sous le boisseau. Il y eut bien quelques échos de matriarcat, me direz-vous, mais ils sont si insignifiants dans le contexte actuel. Il y eut surtout une pléiade de femmes qui furent célébrées par le génie masculin, égéries de tout acabit, et assez peu merci de femmes célèbres. On les compterait bien encore aujourd'hui sur les doigts de quelques mains. Et pourquoi donc ? Craindrait-on toujours cette maléfique sorcière ? Raisonnement simpliste, mais peut-être assez logique.

Car tout un passé de fileuses en tutelle s'inscrit dans la vie féminine à travers l'Histoire. Douces fileuses de lin, de soie, de laine, fileuses de peine, fileuses d'ennui, fileuses de mauvais coton. La terre entière disparaîtrait sous les ramures filées, tissées, tricotées, cousues, rapiécées par la gent féminine. Émouvante et gracieuse image de la fileuse à la fenêtre ou bien à la chandelle, en clair-obscur. Si peu bavarde ; de son pied infatigable elle fait chanter le rouet pour endormir son âme, investie d'une grande culpabilité.

Mais revenons à notre brebis, à cette Ève d'aujourd'hui. Quand s'est-elle au juste levée de son banc de fileuse ? Signe des temps, ou histoire de se dégourdir les mollets ; elle bredouille, en jetant un furtif coup d'oeil à la quenouille, quelques mots qui ressemblent à « je suis au bout de mon fuseau ». Puis elle ajoute, avec un peu plus de tonus dans la voix : « J'en ai ras le bol », comme quoi le monde et le langage évoluent.

Je connais un monsieur qui consacre sa vie à essayer de prouver que les femmes peuvent être très intelligentes parfois, mais qu'elles n'ont pas de génie. Hélas, le génie serait le monopole et l'apanage du Maître. Juste au moment où je me mettais à ce texte, il m'a téléphoné, le hasard existe-t-il ? me rabâchant la même rengaine. Son génie consiste à vouloir prouver que les femmes n'en ont pas. Je commence à en avoir

ras le bol, dit Ève, de ces billevesées. Et pour ma part, je n'ai rien ici à prouver, mais permettez-moi de vous dire tout simplement le cheminement qui m'a conduite à mon écriture personnelle.

Je n'ai pas eu de frère. Nous étions deux filles et j'ai mis deux filles au monde. C'est dire que j'ai passablement vécu dans un univers de femmes.

Mon père, pourvoyeur sans reproche, fut mécanicien pendant quarante-sept ans à la *St. Lawrence Paper Bags*, une boutique d'impression de papier d'emballage et de sacs, très canadienne-française, dont les propriétaires étaient québécois depuis plusieurs générations. Mon père, dis-je, n'a pas perdu ou manqué, le terme est plus juste, une demi-journée d'ouvrage durant tout ce temps. Et ce ne sont pas ses multiples « tours de reins », qui l'auraient empêché d'être au poste, s'estimant très chanceux de n'avoir pas chômé pendant la crise de 1929. Il haïssait pourtant la mécanique, qu'il avait accepté d'apprendre jadis pour faire plaisir à son père. C'était un homme fier de sa personne et qui avait le goût d'apprendre. Sa collection de disques et de livres, sur les sujets les plus divers, en témoigne. La première chose qu'il faisait en entrant le soir à la maison : se décrasser minutieusement à la pierre ponce. Pas étonnant qu'il se soit usé à la corde.

Combien de fois ma mère, cette Pénélope satisfaite de son sort, d'une forme exemplaire encore aujourd'hui, « elle n'est pas tellement usée ni par le stress ou la pierre ponce », combien de fois, dis-je, m'a-t-elle répété qu'elle avait choisi le beau rôle, organisant sa vie à sa guise. Je ne lui donnais pas complètement tort à ce moment-là, et vous comprendrez que, dès ma naissance, je n'ai jamais désiré être du sexe masculin, n'en déplaise à M. Freud.

Mon aînée, de deux ans, était un modèle, sage, blonde et belle, et première de classe à l'école où pour moi la vie a commencé à se gâter . . . J'étais plutôt du genre contraire de ma soeur ; toujours en retenue, je dérangeais. Non pas le diable au corps, ce qui fait assez sympathique, mais le diable dans le corps comme une maladie, se plaignait ma mère. Comment m'identifier au sexe féminin si en harmonie qui me regardait avec plus d'ennui que de compassion, du haut de son piédestal ? Ne m'avait-on pas d'ailleurs baptisée Marie-Paul sans (e) muet, pressentant quelque sournoise dualité, ou bien mon père aurait-il désiré avoir un fils quand je suis née, pour continuer sa lignée d'honnête homme, né pour un petit pain ?

Marie, comme Ève absoute, et Paul, converti sur le chemin de Damas. Quel instinct guide les parents dans le choix des noms donnés à leur progéniture ! Jusqu'à quel point un nom influence-t-il la vie d'une personne ?

J'avais du mâle en moi, c'est évident, puisque je n'étais pas sage comme une image, que je sautais les clôtures et grimpais aux arbres, qu'à côté de ma soeur j'avais l'air d'une petite souillon. Quand elle recevait une poupée à Noël, on m'offrait des trapèzes. Je ne désirais pas pour autant être un garçon pour devenir un homme, et je n'avais pas le goût non plus de suivre les traces de Florentine, ma mère. J'avais déjà la conscience d'être moi, même si ce moi était exécrable.

Dès ma sortie de l'école, cours très secondaire, je me cherchai illico du travail. Poursuivre mes études était impensable dans le contexte, d'autant plus que ma brillante soeur avait été retirée du circuit scolaire prématurément pour aider au ménage. Elle écopait docilement d'un rôle qui ne l'enchantait pas, ce qui fait

qu'aujourd'hui encore elle est toujours en rattrapage, tout comme moi d'ailleurs. Qui peut-on blâmer, car, dans l'esprit du milieu et de l'époque, les filles n'avaient pas besoin d'instruction. Il suffisait de se marier ou de travailler en usine ou bien de devenir serveuse ou vendeuse dans un magasin à rayons. Pour être promue acheteuse avec un peu de chance.

Me voici donc sur le marché du travail. Je suis embouteilleuse de parfum. Parfum, il faut s'entendre, quand je pense à l'odeur infecte de l'élixir. Il s'agissait de le siphonner avec la bouche, à l'aide d'un petit tube de caoutchouc dont une extrémité reposait dans une grosse cruche. Méthode artisanale et bien simple ; l'ennui était que j'en avalais autant que j'en transvasais. Je ne m'embaumai pas longtemps sur place et je trouvai un autre emploi, cette fois chez un vieil avocat sans causes, s'occupant de collection de comptes. Il était vraiment patient et paternel, je ne savais rien faire ; et il payait si peu. J'ai tout de même appris là, à taper à la machine, ce qui fait que j'ai pu m'engager, quelque temps plus tard, chez un autre avocat qui, lui, avait quelques causes, surtout celles de femmes abandonnées par leur mari, ayant des enfants sur les bras, aucun revenu, l'aide sociale n'existant pas. Puis je me retrouvai copiste, à *L'Événement-Journal*, à la salle de rédaction ; je songeais au journalisme. Le journalisme mène à tout, paraît-il, à condition d'en sortir. J'étais bien jeune et ignorante, et je sortis du journalisme avant même d'y entrer, pour me ramasser dans un bureau de la Goodyear, où j'ai pris conscience du travail à la chaîne, du travail robotisant dans les usines. Puis je fis un saut à l'Université Laval, à la Faculté des sciences sociales, où je me suis permis d'inspecter le navire à travers les hublots.

Je changeais bien souvent d'emploi au désespoir de mon père, champion de la stabilité, qui me répétait sans cesse : « Pierre qui roule n'amasse pas mousse », ce qui n'évoquait chez moi que tristes poussières en de tristes réduits. Vous dire la quantité de cours du soir que je bouffais (le terme n'est pas exagéré) en ce temps-là, boulimique de savoir, et pourquoi ? Sociologie, théologie, folklore, art dramatique, chant, ballet, enfin tout ce qui s'offrait ; je ne faisais pas d'économies sur mes maigres salaires, ce qui me valut en plus du déprimant « pierre qui roule », le qualificatif paternel non moins déprimant de « panier percé ».

Après avoir passé six mois dans une famille juive à Toronto, comme gardienne d'enfants, pour apprendre l'anglais, je décidai de me faire non pas nonne, mais infirmière, chez les malades psychiatriques ; je sentais quelque attirance de ce côté, d'autant plus que j'étais logée, nourrie, blanchie, que les études étaient gratuites, et que je n'avais qu'à fournir une certaine somme de travail. Vocation un peu intéressée sans doute, mais je n'étais pas qualifiée pour grand-chose, sinon gagner ma vie en la perdant. C'était en quelque sorte une planche de salut. Ces trois années passées à l'école des infirmières, en contact avec la condition humaine dans ce qu'elle a de plus vulnérable, m'ont été bien bénéfiques. La directrice était une femme intelligente, un peu fière mais juste. Elle m'a fait confiance, et j'avais besoin plus que tout qu'on me fasse confiance. J'y ai connu la solidarité dans le travail et l'amitié. Encore aujourd'hui, je considère quelques-unes de mes compagnes comme de véritables soeurs. Nous avons fondé un journal, écrit revues et pièces de théâtre pour les patients. C'était un public en or.

J'obtins donc enfin une licence en nursing et me mariai peu de temps après à un poète dont la famille était musicienne. Était-ce la culture qui me manquait que j'épousais inconsciemment ?

Car je ne me sentais pas au bout de mon fuseau pour autant et j'étudiai à l'école des Beaux-Arts tout en dirigeant un atelier de créativité en milieu psychiatrique, pour gagner ma pitance. Ce que je n'ai jamais cessé de faire, car la liberté commence avec l'autonomie matérielle, en ce qui me concerne.

Ma première fille Dominique vint au monde à cette époque, conçue un dimanche. Dominique, enfant autistique, s'est exclue du monde probablement volontairement, pour filer la paix dans l'ultime conscience. Elle avait beaucoup à m'apprendre au niveau de l'affectivité.

Trente-six métiers autant de misères, pour sortir du creux de la vague. Telle est l'histoire en accéléré de mon cheminement de femme qui écrit.

Je n'ai pas suivi les traces de ma mère, mais c'est d'elle que je tiens ma passion du dessin et de la peinture. Elle nous racontait des histoires, alors que nous étions très petites, en les illustrant. Je n'ai pas non plus suivi les conseils de mon père, mais c'est de lui que j'ai hérité mon goût d'apprendre, de continuer. Il m'a d'ailleurs dit, à la fin de sa vie, qu'il avait été le mouton noir de sa famille dans sa jeunesse, ce qui prouve bien qu'on a fini par faire la paix.

Me voici maintenant devenue une femme d'âge mûr, qui essaie de faire de l'ordre dans ses images. Il y a eu de la pagaille et de la casse, en cours de route, pour en arriver à faire des choix essentiels. Le théorème de mon identité m'apparaît quelquefois dans le fluide du temps. La quête est loin d'être terminée. J'essaie de cerner les reflets de cette identité dans un tableau, un poème, un conte ou une nouvelle, ou quelque autre activité, sachant que chaque instant de vie est rond comme une cellule, que tout est inscrit déjà dans la cellule, dont il faut décoder chaque particule. C'est un travail minutieux et de longue haleine. Le travail d'une vie. Que dis-je ? de plusieurs vies.

Mon plus grand tort est d'avoir vécu à bout de souffle, en dilettante de moi-même. On m'avait appris que le moi est haïssable, et à cause de quelque fixation haïssable de mon enfance, j'ai eu la faiblesse de le croire, longtemps. Je travaille maintenant avec énergie, non pas à me refaire les muscles du temps de mes trapèzes, mais à m'ouvrir, telle que je suis au plus vrai de moi-même.

En apprenant à jouer aux échecs, je me suis rendu compte que je faisais bien partie de la lignée des Pénélopes, craignant toutes les stratégies de la guerre (fief du mâle). La reine n'est-elle pas pourtant la pièce du jeu la plus mobile ?

J'ai eu le privilège de grandir dans un quartier populaire, à Limoilou, et pour ne rien cacher, entre un abattoir et un entrepreneur de pompes funèbres, en face d'une caserne de pompiers. Ce cortège de mort défilant aux portes de l'enfance, dans les sirènes d'alarme, a fait sourdre en moi une immense soif de vivre.

« Je vais à la rivière, dit Virginia Woolf, un matin de rare luminosité. Je plante ma canne avec humour au bord de la rivière, dans l'énergie d'un geste qui rassemble tout le courage dont j'ai fait preuve, pour aller au bout de moi-même. Voilà. Je retrouve ma vraie patrie d'algues douces et de remous, et le voyage désormais aura un sens. Car la solitude voyageuse est mon lieu, comme le lieu de l'innocence ».

J'ai repris sa canne avec autant d'humour, comme s'il s'agissait d'un flambeau, le flambeau éblouissant de toutes les femmes qui ont oeuvré dans le noir. Afin que continue cette marche vers la lumière.

Ce qui compte avant tout c'est l'éveil constant de la conscience, dans chaque instant à vivre, amoureusement, en toute liberté d'être, à part entière, vers de nouveaux possibles.

L'instant comme un cristal éclaté, dont chaque tesson s'allumerait en mille feux de convergence. Car ne sommes-nous pas tous en voyage, embarqués sur le même vaisseau spatial qui s'appelle Terre ?

Ai-je besoin d'ajouter que, quand Ève sortira de sa légende, exonérée, ni coupable ni victime, à quelque prochain tournant du monde, elle n'aura plus besoin de se confronter à qui que ce soit, pour se définir. Elle sera.

Quand la fileuse filera l'amour, la liberté dans la joie d'être, quand la fileuse n'aura plus peur, quand la fileuse sera son Maître . . . , crois-tu qu'on sera mortes, ma soeur ?

Et je conclus ici, me rappelant que j'ai nommé ma deuxième fille Geneviève, pour l'espérance dans la Genèse, et pour Ève.

Recto verso

Nicole BROSSARD

1. Langue[1]

Nous sommes toutes et tous traversées par la langue et nous nous plions sans doute plus à ses « fantaisies » qu'aux nôtres. La langue dont nous nous servons pour communiquer, exprimer et penser est une présence continue qui travaille en nous à construire les réalités affective, idéologique, culturelle et formelle.

La langue est une réalité et c'est parce qu'elle est justement une réalité que nous n'avons pas tellement le choix que d'y croire. En ce sens, la langue est souveraine et décisoire. Qui écrit lui résiste, lui fait dire autre chose que ce qu'elle devrait décider. Qui écrit lui fait se souvenir de ce qu'elle a été, qui écrit lui fait avouer ce qu'elle n'a jamais osé penser.

La langue a des idées : derrière le mot femme, elle cache une idéologie de la féminité ; derrière le mot mère, une idéologie de la maternité. Derrière le mot homme, elle cache tout ce qu'elle peut cacher aux femmes. La langue a une morale : derrière le mot mère, elle cache les mots : dévouement, tendresse, et protection obligatoirement. Derrière le mot femme, elle cache les mots : mère, prostituée, sorcière, muse, nature, beauté, vice. La langue a une morale qui se contredit. La langue répète à qui veut l'entendre que la femme est inférieure à l'homme et les hommes répètent après elle (à voix haute ou à voix basse) que les femmes sont inférieures aux hommes. La langue dit que ce qui se conçoit clairement s'énonce clairement, mais la langue ne dit pas comment on conçoit clairement que la femme n'existe pas. Tantôt la langue fait semblant de ne pas voir les femmes, tantôt, elle déverse sur elles un torrent d'obscénités.

La langue est un blanc-bec qui passe pour la réalité.

2. Comme vrai[2]

Il y a la réalité, le réel et la fiction.

---

1. On voit bien que la langue n'est pas faite pour les femmes et qu'elle n'est surtout pas faite pour leur faire plaisir. C'est s'attirer beaucoup d'ennuis que de vouloir s'en mêler.

2. Le réel des femmes n'est pas le réel des hommes.

   Le réel des hommes amplifie la fiction et la fiction des hommes transforme la réalité des hommes et des femmes. Les mots appartiennent à tout le monde mais les femmes s'en méfient, et pour cause. La réalité est une fiction. Par où commencer ? Par soi, mais soi ça n'écrit pas tout seul. Ça écrit avec ce qui se cache dans la langue et quand ce qui se cache dans la langue ne ressemble pas à qui écrit, qui donc écrit ?

La réalité, c'est ce à quoi, en principe, nous ne pouvons pas échapper. Lois biologiques, physiques, chimiques ainsi que contraintes spatio-temporelles. La réalité c'est le contraire d'impossible, d'imaginaire et d'illusoire. Va pour la réalité, en principe on n'y échappe pas.

Le réel, c'est ce que nous « expériençons ». Pour qu'un objet soit jugé réel, il faut qu'il occupe parmi nos représentations une place conforme à l'ordre de la nature — ainsi pour quelqu'un qui n'a jamais vu de neige, la neige est irréelle. Ce qui est réel est ce que nous « expériençons » et ce que nous « expériençons », nous le pensons *comme* vrai. Notre corps est sans doute ce qu'il y a de plus réel. Le réel c'est ce qui nous colle à la peau comme une enfance, un présent et un futur.

La fiction. Le mot fiction et le mot feindre ont la même origine : *fingere*. Fiction veut dire : mensonge, invention, imagination et a pour antonymes réalité et vérité. Le mot feindre signifie : forger, imaginer, donner pour réel, imiter, simuler, déguiser.

Le réel est ce qui amplifie la fiction et la fiction transforme la réalité. Mais tout ceci se passe avec des mots, ne se passe surtout pas de mots.

3. En principe[3]

Il y a le signifiant, le signifié et le symbolisé.

Le signifiant c'est comme la réalité, en principe on n'y échappe pas.

Le signifié c'est comme le réel, c'est ce qui fait sens et croyance.

Le symbolisé c'est ce qui imite, déguise ou se donne pour réel, c'est tout comme une fiction.

4. Représentation

Au mot représentation, le dictionnaire dit : « action de rendre présent ou sensible à l'esprit, au moyen d'une image, d'une figure, d'un symbole, d'une allégorie ». De même le mot représenter signifie-t-il aussi : « être le mandataire de quelqu'un. Agir au nom et pour le compte de quelqu'un ».

Qu'on le veuille ou non, écrire est une façon de se représenter le monde, de se représenter au monde, à travers des images mais surtout en y projetant une image de soi (sinon nous laisserions les autres écrire à notre place). On pourra donc **se représenter** en images fixes ou **comme** une image en mouvement. À cela s'ajouteront plusieurs combinaisons : image fixe et abstraite, image abstraite en mouvement, image figurative en mouvement, etc.

Mais avant de parler des pratiques de la représentation, il nous faut évidemment réfléchir à ce qu'une femme peut représenter ainsi qu'à ce qu'elle peut se représenter

3. Le signifiant femme c'est comme la réalité, en principe, on n'y échappe pas. Ce sont les attributs physiques. Le mauve aux lèvres, le mauve aux joues et les talons en aiguilles sont des signifiants redondants.

Le signifié femme c'est la vie des femmes et ce qu'elles en pensent.

Le symbolisé femme, ça n'existe pas sinon que par symboles interposés : muses, sorcières, gorgones, nymphes, sirènes, etc.

d'elle-même. Qui est-elle à ses propres yeux ? Que sont les autres femmes à ses yeux ? Ou encore n'a-t-elle d'yeux que pour l'Homme ? Mon sujet c'est donc l'image ou ce qu'on en imagine.

***

Soyons réalistes et constatons que les images que la société patriarcale propose aux femmes sont des images associées et conséquentes des rôles dévolus aux femmes à travers les lois, les coutumes, les religions, etc. Ces rôles (il y en a peu) sont distribués en fonction des besoins masculins. Dans la mesure où ces rôles répondent pour les hommes à **une nécessité**, cette nécessité devient un absolu, cette nécessité devient pour les femmes « une nature » et la nature suit son cours confondant toutes les dépendances économiques, politiques, affectives, sexuelles en un mariage d'amour ou de raison. Dépendre, cela veut dire être à la merci de quelqu'un.

Donc en réalité, les images de femmes, qu'elles soient négatives (la prostituée et les images associatives qui en découlent) ou positives (la mère et les images associatives qui en découlent), sont toutes reflets de la femme dans une posture d'association à l'homme. Inutile de dire que la posture est inconfortable puisqu'elle est conforme (conformiste) à un modèle qui tire son origine d'*alter*. En réalité, les femmes ont d'elles-mêmes des images qui altèrent leur perception, leur corps, je dirais même des images qui les altèrent à mort.

Qu'en est-il donc du réel des femmes, c'est-à-dire de ce que nous avons précédemment défini comme étant ce que nous « expériençons » et que parce que « expériencé » est tenu pour VRAI. Pour les raisons que nous connaissons et qui ont pour nom : censure, mutisme et altération, nous en savons peu de chose malgré les nombreux livres écrits par des femmes (pour la plupart féministes) depuis les vingt dernières années. Nous savons cependant que ce que les femmes savent être vrai c'est une somme incalculable de douleurs physiques (accouchement, viol, femmes battues, épuisement) et de souffrance morale conséquence du mépris, de l'humiliation, de la censure, de l'impuissance, et j'en passe.

À travers quelles images d'elles-mêmes les femmes vont-elles témoigner du réel ? La première image qui vient à l'esprit est celle d'une femme blessée, c'est-à-dire qui porte dans son corps, sur son corps, sur son visage et dans ses yeux les signes et les traces de l'oppression. Il faut ici noter que l'image de la femme blessée apparaîtra comme irréelle car il n'est pas dans la nature des femmes d'être blessées. Non, il est dans leur « nature » d'être souriantes partout et tout le temps *smiling beauty*. Mais réelle ou irréelle (selon l'angle de vision), il n'en demeure pas moins que l'image de la blessure a pour effet soit de déprimer soit de révolter. Écriture de combat et écriture de l'intime tristesse. Manifeste, journal intime et autobiographie.

Et la fiction ! La fiction est tributaire de quatre éléments : la réalité, le réel, l'imaginaire et la langue. Pour les femmes, cela va poser quelques problèmes, la langue, l'imaginaire et la réalité ne reflétant qu'une seule version, celle d'*alter*. Ne lui reste que le réel. Certes elles croient se reconnaître ici et là dans l'autre mais ce n'est jamais tout à fait elles ; elle n'est pas un homme, elle n'est pas l'Homme, et elle n'est pas non plus la créature de l'Homme. Disons qu'en dehors de ce qu'elle éprouve elle n'est rien ou, si elle est quelque chose, ce n'est rien qui la concerne en propre. Tout comme Écho, elle est condamnée à ne jamais parler la première, et à répéter le dernier son, la dernière syllabe.

Trois possibilités vont alors s'offrir à elle : renoncer, imiter ou inventer. Inventer quoi ? S'inventer une image glorieuse, une image captivante, une image inspiratrice d'elle-même. Une image intégrale à partir de laquelle elle pourra tout explorer.

Cette image, elle ne pourra l'inventer, la créer, qu'en se captivant pour des femmes captivantes, et chaque femme devient captivante le jour où nous projetons sur elle le meilleur de ce que nous sommes.

5. Style

Disons tout simplement que le style est lié à l'énergie, à l'économie ou à la dépense que l'on fait de soi dans une économie ou une dépense de signes linguistiques.

L'énergie est là ou elle n'est pas là. On a l'énergie des clichés, l'énergie de la transgression, l'énergie de la conquête.

La langue est ce qu'elle est, je veux dire : sexiste, patriarcale et misogyne. On a ou pas l'énergie de l'affronter. Il faut être radicalement curieuse du sens, sinon adieu femme captivante, vieux rêve enfoui dans la mémoire des filles.

Le style c'est tout à la fois transgression et exploration. Mais l'exploration épuise, la solitude épuise, le combat épuise. Mais, pire encore, la solitude du combat.

Les femmes auront de plus en plus de style le jour où elles pourront transgresser ce qui leur ressemble et non pas ce qui leur est étranger. Nous manquons encore de manuscrits.

6. Lecture

Tout comme l'écriture, la lecture est un acte complexe qui est le fruit d'un certain nombre de processus mentaux que nous accomplissons consciemment ou inconsciemment. Parmi ces processus, il en est un duquel découlent tous les autres, c'est-à-dire le processus de reconnaissance.

Lire c'est en effet reconnaître. Reconnaître des lettres, puis des mots, puis des phrases. Reconnaître un sens, partiellement ou intégralement. Reconnaître c'est identifier par la mémoire, le souvenir et c'est aussi saisir par la pensée en reliant entre elles des images et des perceptions.

La répétition et l'imitation sont les formes les plus courantes par lesquelles nous pouvons reconnaître une chose, un mot, un sens. Lorsque la répétition n'est pas différée, elle est tautologique. Dans l'imaginaire, l'imitation est symbolique, dans la langue elle est métaphorique.

Ceci comme introduction afin de poser quelques questions à savoir comment des femmes parviennent à se reconnaître voire même à s'identifier et cela presque exclusivement avec ce qui non seulement est *alter* mais un *alter* destructeur de leur être — je pense ici aux lectures naïves que nous avons faites de Bataille, de Miller, de Robbe-Grillet, de Breton, etc. Insultées mais enchantées. À quoi peut donc tenir ce paradoxe ? À titre d'hypothèse, j'émettrai deux possibilités. La première étant que les femmes pouvant difficilement se reconnaître en la Femme, puisqu'elle n'existe pas en tant que symbole autonome et en tant que conscience, il ne leur reste alors qu'à s'identifier à l'homme seul représentant de la conscience.

L'autre explication, nous la trouvons dans la langue elle-même. Car, dans la mesure où la femme et les femmes ne sont jamais visibles dans le corps du texte, corps stimulant par excellence, les femmes n'auraient d'autre solution pour rendre leur excellence visible que d'emprunter le masculin. De là s'ensuit le texte qui les rejette au moment même où elles tentent d'émerger. Grossière ébauche de l'homme, pourquoi donc les hommes s'intéresseraient-ils aux textes de femmes alors que le plus médiocre des hommes sait encore mieux qu'elles saisir les « traits véritables » de l'Homme ?

Si aujourd'hui nous sommes ici réunies dans un atelier sur l'écriture des femmes, c'est que quelque chose s'est produit. Il s'est produit une rupture dans la représentation qui rend désormais possible la reconnaissance des femmes entre elles. Rupture d'appartenance à l'homme, liaison, reconnaissance et identité. Désormais les femmes sont « en ligne directe » les unes avec les autres.

7. Imagine

L'imagination passe par la langue et par la peau. Toute surface de peau. Tout cela commence très tôt mais aussi quand le texte se déplace lentement entre les lignes, croisant au passage les versants et les versions qui forment la fiction, suggérant qu'en réalité il pourrait s'agir d'une peau inédite dans la perspective de l'expérience. Quand le corps à texte glisse sur ses surfaces, c'est alors qu'il sait ne plus pouvoir échapper à sa propre constitution. Il prend une posture nouvelle, grâce à l'intégrité retrouvée. Ainsi traverse-t-on son texte, son voile de papier, comme on traverse de soi la femme fictive pour y trouver une femme réelle, assise à sa table de travail. Nouvelle configuration. Simultanément j'anticipe sur les mots, sur le savoir, sur l'émotion. Et j'y reviens.

J'imagine au présent du texte l'émotion même qui le lie à sa propre intelligence. J'interviens dans l'histoire de mon corps à travers ses mémoires, ses actes de recueillement : **sa réflexion.**

Le corps féminin, longtemps figé (saisi) dans la glace du système d'interprétations et de fantasmes que le sexe patriarcal n'a cessé de renouveler, traverse aujourd'hui dans son contact, son rapprochement à d'autres corps de femmes, les dimensions inédites qui le rendent à sa réalité. Tout est glissement dans le texte comme une peau de femme sur une peau de femme et cela occasionne un plaisir qui anime l'intelligence et qui ranime toutes celles qui en participent.

Imaginaire et texte : lieux de mon emportement, ce qui me suscite et me sollicite. Tout cela tourne autour du sens apparent et de ce qui manifeste et qui se manifeste essentiellement comme projet d'écriture où chaque coïncidence du réel et du fictif imprime sur la page publique cette réalité du corps restée coincée comme un mot dans la gorge. L'imaginaire c'est quand la gorge devient vallée et que le silence des vallées parvient à mon oreille comme une rumeur certaine.

C'est alors que j'inscris : l'écriture est une fiction insurmontable. Une fiction insurmontable nous renvoie à l'écriture, c'est-à-dire à une certaine vraisemblance de soi dans la pratique du quotidien lorsque suspendue aux oeuvres, au timbre d'une

voix, à l'heure locale, ce qui déferle n'est rien d'autre que sa matière première qui en un mot, femme, brûle d'imagination comme on brûle de la beauté comme on brûle de la beauté des femmes comme on dit d'une phrase peau la langue monte au cerveau peau la langue l'environne, une femme se prononce dans mon corps, c'est une sensation qui ne s'oublie pas.

Commentaire de Lucie ROBERT

Je voudrais d'abord dire que les textes qui nous ont été lus sont infiniment plus riches et plus fascinants que n'importe quel commentaire que je pourrais en faire, lequel ne pourra que les réduire.

J'ai un peu l'impression d'être ici comme une double. Une double, d'abord, parce que je viens du milieu universitaire, de celles qui commentent, plutôt que de celles qui disent. Une double aussi, et surtout, je crois, parce que je me sens comme un témoin du temps. Non que la distance entre les écrivaines qui sont ici et moi soit si grande, mais l'écart permet quand même de me poser comme venant d'une génération différente, de celles qui n'ont pas connu le monde sans femmes, sans féministes.

Cette double, que je pose, voudrait prendre le contre-pied de la problématique qui sous-tend toutes les interventions de cet atelier : celle du radicalisme. Longtemps, à l'image de ces femmes, je me suis définie comme une féministe radicale et autonome. Je ne le regrette pas. J'ai trouvé là matière à une réflexion et à une pratique qui m'ont permis, non seulement de comprendre et d'agir, mais, encore plus, de vivre tout simplement. Pour que nous puissions nous entendre, je définirais cette problématique comme la création d'un monde parallèle, un univers de femmes à l'image des sorcières dont elles — et nous dans leur sillage — ont revendiqué jusqu'au nom. J'ai bien peur, toutefois, et là est le problème que je voudrais soulever, que nous n'ayons créé qu'une nouvelle « mythologie, dont de nouvelles divinités, seules, détiendraient le secret ou la clé » (Jeannette Favret-Saada, *les Mots, la Mort, les Sorts*). Nous avons cru nous battre et, en effet, nous nous sommes battues, mais plutôt qu'un monde nouveau, c'est un monde parallèle que nous avons créé, dont cet atelier spécifique et isolé, malgré la foule, est une image probante, bien à l'abri du regard des travailleuses, des ménagères, des femmes battues . . . bien à l'abri aussi — et surtout — du discours mâle, dont le regard ne peut être, ici, que du voyeurisme.

Nous avons créé — et cela était nécessaire à l'époque — un *no man's land* (l'expression prenant alors un sens nouveau) alors que nous avons besoin aujourd'hui d'un champ de bataille. Un champ de bataille . . . pour nous battre, justement, pour *les* obliger, eux qui ne nous entendent toujours pas, à se retirer dans un *no woman's land*. La conséquence de ce choix, que toutes les écrivaines ont réaffirmé ce matin, avec des nuances toutefois, c'est que l'écriture, où les femmes, par leur plume, sont devenues sujets, que cette écriture, donc, est — et reste — un objet pour le regard de l'autre, de cet autre qui détient toujours le pouvoir. Sans partage.

La double universitaire que j'ai posée voudrait, malgré certaines objections et certaines réticences, « opposer la critique scientifique à la pratique singulière de

l'écriture et de la lecture » (Suzanne Lamy, *Québec français*, octobre 1982), trouver, derrière la fiction, la réalité qu'elle nous cache, pour employer les mots de Nicole Brossard. Nous avons compris, depuis l'intervention des écrivaines, l'importance, bien réelle, du mot : pour parler comme France Théorêt (*Québec français*, octobre 1982), « les femmes, maintenant, font des histoires » (aux deux sens de cette expression). Elles l'ont démontré et elles le démontrent toujours.

Poser la question de la critique universitaire revient alors à la nécessité de ne plus nier que les femmes *ont* une histoire. Que, avec Madeleine Gagnon (*La Venue à l'écriture*), « j'ai toujours su que l'histoire m'écrivait », ne change rien à l'affaire. Les femmes ont une histoire : à nous de l'écrire, de la trouver, de la reconnaître, quitte à la méconnaître. Mieux encore ! Les femmes **font l'histoire**, leur petit bout d'histoire. Quel qu'ait été le surnom péjoratif qu'on leur ait donné — suffragette, bas-bleu — elles ont réussi, bien avant nous, à « déplacer le monde de quelques millimètres », pour reprendre l'expression de Louky Bersianik. Pour continuer cette histoire, à l'image du champ de bataille dont j'ai parlé, nous avons besoin d'un terrain commun, celui que, justement, il faudra déplacer. Le déplacer en prenant, dans le champ de la critique et de l'histoire, comme dans celui de la linguistique, non plus la position d'objet (objet de lecture, objet d'études, objet de débat), non plus la position d'objet, mais celle de sujet. Il nous faudra sortir, transgresser les normes de la critique académique, poser la nécessité d'une critique féministe de l'institution, la nécessité d'une action féministe sur la critique, l'institution littéraire, la langue. Il faudra poser ces questions sur le terrain lui-même . . . leur terrain, toujours sans partage. Autrement dit, sortir de cet atelier, du nid douillet que nous nous sommes créé et que nous entretenons maintenant, non en tant que collègue féminin, mais en tant que féministe militante.

Dans le numéro d'octobre 1982 de *Québec français*, Aline Desrochers-Brazeau proposait une petite phrase à notre réflexion. Je la cite ici pour l'exemple : « Quelle horreur d'entendre une dissertation philosophique au lieu de ces jolis riens que la femme sait présenter avec un ton si heureux d'expression. L'homme trouve un si grand charme, à cause du changement, à la conversation de la femme » (tiré de *l'Enseignement primaire*). Si nous continuons à faire bande à part, j'ai bien peur que cette petite phrase, écrite en 1882, ne soit encore de mise. La dentelle a changé de ton, mais elle demeure toujours un objet de luxe, quasi exotique. Je ne voudrais pas que le discours féministe puisse être réduit à ce lieu. Les écrivaines nous ont fait connaître l'importance du mot. À nous, peut-être, de leur faire admettre celle de l'histoire.

À ce problème, qui est celui de la marginalisation des femmes, je n'ai pas de réponse absolue. Je vous pose la question : à votre avis, cette marginalité, avec tout ce qu'elle nous a apporté de bon, vaut-elle l'isolement auquel nous nous sommes condamnées, isolement qui, dans l'enseignement, qu'il soit primaire, secondaire, collégial ou universitaire, ressemble trop à une absence ? Elle nous a permis de trouver la conscience de nous-mêmes, mais nous permet-elle de la transmettre ?

Liste alphabétique des intervenants

APRIL, Jean-Pierre
AUDET, Noël
BEAULIEU, Victor-Lévy
BEAUPRÉ, Viateur
BERSIANIK, Louky
BERTHELOT, Jocelyn
BOUCHARD, Christian
BROSSARD, Nicole
BRULOTTE, Gaétan
DORION, Gilles
DUBÉ, Cécile
DU BERGER, Jean
FALARDEAU, Mira
FARID, Georges
GAULIN, André
GEMME, Gilles
GOUANVIC, Jean-Marc
GUAY, Jean-Pierre
HAECK, Philippe
JACQUES, Maurice
LABERGE, Marie
LAMY, Suzanne
LANDRY, Kenneth
LAPOINTE, Gatien
LELIÈVRE, Denys
LONGCHAMPS, Renaud
LUDVIK, Karel
MAJOR, Henriette
MARTEL, Réginald
MERLOPOULOS, Takis
PAQUIN, Thérèse
PARADIS, Suzanne
PELLETIER, Pauline
POULIN, Gabrielle
ROBERT, Lucie
ROY, Bruno
ROYER, Jean
TURCOTTE-DELISLE, Monique
VONARBURG, Élizabeth

Une quarantaine de conférenciers se sont penchés sur l'état des oeuvres de création au Québec.

Dans la conférence d'ouverture, Victor-Lévy Beaulieu brosse un tableau plutôt pessimiste et négatif des productions littéraires. De son côté, Mira Falardeau s'interroge sur les raisons historiques qui expliquent la faiblesse de la BD québécoise.

Avec un humour vitriolique, Viateur Beaupré accuse les téléromans «d'anesthésier tout sentiment critique, de ramollir les colonnes vertébrales en boudins de guimauve» et de vouloir faire des Québécois un peuple «débile et flasque».

D'autres textes analysent la chanson, qui a contribué puissamment à définir l'homme d'ici, la poésie, le théâtre, la science-fiction, sans oublier la littérature enfantine, les productions des communautés culturelles, etc.

Parmi les écrivains, créateurs et créatrices qui ont pris part à ces débats, citons Suzanne Paradis, Louky Bersianik, Suzanne Lamy, Marie Laberge, Nicole Brossard, Karel Ludvik, Elisabeth Vonarburg, Jean-Pierre April, Noël Audet, Gabrielle Poulin, Philippe Haeck, Jean-Pierre Guay, Henriette Major, Jean Royer et Gatien Lapointe... sans compter les grands critiques, professeurs et spécialistes.

Conseil de la langue française